Prof. Dr. A. Teeuw

CITRA MANUSIA INDONESIA

DALAM KARYA SASTRA

PRAMOEDYA ANANTA TOER

PUSTAKA JAYA

PRAKATA

LEBIH dari 45 tahun lalu saya pertama kali membaca beberapa karya sastra Pramoedya Ananta Toer yang langsung mengikat perhatian saya. Sejak itu saya mengikuti perkembangannya sebagai sastrawan, karya demi karya, dan saya makin lama makin terpesona oleh daya cipta, ketajaman bahasa, dan keunggulan gayanya, yang menjadikannya pengarang prosa Indonesia nomor wahid, tanpa saingan, dalam abad kedua puluh ini.

Buku kritik sastra ini bertujuan memberi tanggung jawab pembacaan karya sastra Pramoedya selama hampir setengah abad. Diharapkan, pengalaman pembaca ini juga bermanfaat bagi sidang peminat sastra Indonesia, sebagai pengantar pada perkaryaan Pramoedya maupun sebagai batu uji bagi sesama pembaca.

Agar buku ini dapat dibaca juga oleh orang awam, sedapat mungkin dihindari uraian-uraian teori sastra, walaupun itu tidak berarti bahwa tidak ada konsepsi teori yang melatari kupasan dan penafsiran yang disajikan di bawah ini. Pembaca yang budiman tidak akan mengalami kesukaran menemukan konsepsi kritik sastra yang terkandung di dalamnya.

Ada beberapa orang dan badan yang membantu dalam menyusun dan menerbitkan tulisan ini. Pertama, saya mengucapkan terima kasih setinggi-tingginya kepada Bung Pramoedya Ananta Toer dan penyunting karya-karyanya, Bapak Joesoef Isak, yang selalu bersedia memberi informasi yang diperlukan. Terutama penyediaan naskah Indonesia *Brieven van Buru* serta riwayat hidup ayah Pramoedya, Mastoer, yang keduanya belum diterbitkan dan yang sangat bermanfaat untuk penyusunan Bab 1, sungguh dihargai. Sudah tentu segala kekeliruan, khususnya dalam Bab itu, tetap menjadi tanggung jawab saya.

Tak kurang rasa terima kasih kepada Drs. Jaap Erkelens, wakil KITLV di Jakarta, yang sejak entah berapa tahun selalu bersedia mengumpulkan dan menyediakan segala macam ba-

han dan informasi, diminta maupun tidak diminta. Tanpa bantuannya buku ini tidak mungkin ditulis dalam bentuk ini.

Saya berutang budi sebesar-besarnya kepada Bapak Ajip Rosidi yang bersedia membaca seluruh naskah ini dengan sangat teliti dan memperbaiki bahasa Indonesianya, di samping memberi saran-saran lain. Berkat bantuan yang tak ternilai itu banyak kekurangan dan kesalahan dapat dihindari. Kerja sama dengan Pak Ajip, yang telah kami akrabi sejak hampir tiga puluh tahun, sangat menggembirakan. Sudah tentu saya sendiri tetap bertanggung jawab atas segala kekurangan yang pasti masih terdapat dalam teksnya.

Direksi *Uitgeverij De Geus* di Breda, Nederland, langsung memberi izin untuk penerbitan buku ini yang merupakan versi Indonesia publikasi, yang pada 1993 mereka terbitkan dalam bahasa Belanda, berjudul *Pramoedya Ananta Toer, De Verbeelding van Indonesië*. Atas kesediaan dan kerja sama itu saya ucapkan banyak terima kasih.

Tak kurang penghargaan saya kepada penerbitan Dunia Pustaka Jaya, yang bersedia menerbitkan buku yang tebal dan mungkin kontroversial ini. Mudah-mudahan ihktiar mereka mendapat apresiasi positif di kalangan pembaca Indonesia!

Leiden, Agustus 1996 A. Teeuw

CATATAN MENGENAI EJAAN

Kutipan dari dan rujukan pada karya Pramoedya sedapat mungkin dan perlu dipindahkan ke dalam Ejaan Bahasa Indonesia Yang Disempurnakan; hanya penyimpangan dari ejaan baku yang dengan sadar diadakan oleh penulis dipertahankan dalam kutipan.

Demi alasan bibliografi ejaan lama juga dipertahankan dalam judul buku yang terbit sebelum 1972. Namun, judul cerita yang tidak diterbitkan tersendiri disesuaikan ejaannya dengan EYD. Dalam hal ini keajekan total ternyata sukar tercapai.

Daftar Isi

Bab I

Pramoedya Ananta Toer: Pengarang, ManusiA

Pengantar

Apakah buku yang berfungsi utama mengupas, menafsirkan, dan menerangkan perkaryaan *(oeuvre)* seorang pengarang memerlukan pengantar tentang riwayat hidupnya? Apakah tidak cukup analisis dan interpretasi karya sastra didasarkan atas penelitian teks itu sendiri? Apakah teks itu tidak harus 'speak for itself', bicara untuk diri sendiri?

Justifikasi Bab Pengantar ini rasanya dapat diberikan lewat dua kutipan dari tulisan Pramoedya sendiri. Yang pertama diambil dari makalahnya tentang proses kreatif.[1] Dalam uraian tentang proses penciptaan roman *Keluarga Gerilja* dijelaskan bahwa inspirasi untuk protagonis Sa'aman ditimbulkan oleh data-data tentang sesama pejuang tertentu yang ia kenal di zaman revolusi. Namun, untuk penciptaan tokoh itu data-data faktual tidak cukup; bahkan data paling lengkap pun belum cukup untuk tujuan itu. Katanya, 'Tentang bagaimana Sa'aman bereaksi sewaktu menghadapi peleton penembak, semata-mata adalah hasil imajinasi: sekira diriku Sa'aman. Dan sungguh, protagonis dalam sebuah cerita, tak lain dari pribadi si pengarangnya.' Pengarang mau tak mau berpadu dengan protagonisnya, demikian juga dengan tokoh-tokoh lain yang ditampilkannnya.

> 'Soalnya adalah memahami manusia dengan suka dan dukanya, dengan impian dan batu-tarungnya, dengan sukses dan kegagalannya, dengan perlawanan dan penyerahannya pada situasi hidupnya. Dan memang masalah sastra adalah masalah manusia dalam kehidupannya.'

Pengarang selalu hadir dalam karya yang diciptakannya, dengan seluruh kemanusiaannya, 'suka dan dukanya, impian dan batu-tarungnya, sukses dan kegagalannya'. Barang siapa membaca karya sastra Pramoedya dan tahu sedikit banyak tentang riwayat hidupnya tak dapat tidak terbentur pada kehadiran pengarang, walaupun hanya secara tersembunyi, dalam karya itu. Rahasia perpaduan antara pencipta dan ciptaannya tidak dapat diterangkan dalam analisis yang paling teliti dan canggih pun. Namun, pengetahuan tentang fakta hidup setidaknya akan menjadikan pembaca lebih sadar akan perpaduan itu, tetapi juga akan rahasianya yang tidak terbongkar dan dengan demikian akan meningkatkan ketegangan yang merupakan unsur hakiki dalam kenikmatan membaca.

Kutipan kedua diambil dari 'Persinggahan' edisi *Hikayat Siti Mariah* yang diselenggarakan oleh Pramoedya.[2] Dalam bagian tentang 'Segi Kesastraan', Pramoedya membicarakan hubungan antara kenyataan dan karya fiksi. Katanya:

> 'Mukti menggunakan tanggal-tanggal dalam menandai waktu kapan peristiwa-peristiwa yang ditulisnya terjadi. Tetapi hikayat adalah hikayat dan kenyataan adalah kenyataan. Kenyataan adalah kebenaran hulu. Dalam tanggapan pengarang, ia menjadi kenyataan atau kebenaran hilir', dengan kata lain: '"yang terjadi" itu adalah kebenaran hilir tersebut, terolah dengan sejumlah kekayaan dan kemampuan batin si pengarang bersangkutan, dan tentu saja tak dapat dilupakan, daya imajinasi.'

Perumpamaan tentang kenyataan yang 'sungguh terjadi' sebagai kebenaran hulu, yang lewat pengalaman batin dan imajinasi pengarang ditransformasikan menjadi kebenaran hilir karya sastra sangat mempesona. Data-data konkret, fakta dan peristiwa seakan-akan merupakan sumber sungai, yang sepanjang alirannya menerima berbagai 'masukan' dari daerah sekelilingnya (anak sungai: data-data tambahan; daerah alirnya: konteks sosial serta pengalaman pengarang plus daya ciptanya) dan akhirnya bermuara dalam karya sastra. 'Membaca sastra tak

lain dari membaca kebenaran hilir, kemampuan batin dan daya imajinasi pengarangnya.

Tetapi pembaca, sebagai pengunjung muara tak dapat tidak ingin tahu sedapat mungkin tentang 'sejarah' sungai, dari sumber sampai muaranya. Pramoedya sendiri berkali-kali menguraikan betapa penting bagi dia latar kenyataan hulu, data-data dan fakta-fakta, untuk menciptakan karya sastra; ia selalu memerlukan 'seting' dalam kenyataan 'untuk memberikan ruang yang meyakinkan bagi cerita itu untuk dapat berlangsung dengan mantap' (Pramoedya 1984: 63).

Praktis semua karya sastra Pramoedya memang mempunyai latar kenyataan yang cukup mantap: pertama-tama kenyataan hidupnya sendiri, lahir dan batin, kenyataan orang di sekitarnya, kenyataan masyarakat Indonesia sezaman, dan akhirnya kenyataan sejarah. Sepanjang buku ini hal itu akan dijelaskan dalam pengupasan karya-karyanya. Sering juga akan dirujuk pada perumpamaan tadi.

Justru oleh karena Pramoedya, dalam konteks kehidupannya sendiri dalam arti yang seluas-luasnya, tetapi juga dalam masyarakat bangsanya dan sejarah tanah airnya selalu hadir seperti 'the invisible man' dalam perkaryaan ini, dianggap perlu dan penting membuka studi mengenai keseluruhan karya kreatifnya ini dengan penggambaran riwayat hidup Pramoedya dalam rangka sejarah Indonesia selama 70 tahun belakangan ini. Manusia Pramoedya dan pengarang Pramoedya tak terpisahkan satu dengan yang lain. Mengenal manusia dapat memperkaya pengalaman membaca karyanya, walaupun tidak pernah ada garis lurus antara kebenaran hilir hidupnya dan kebenaran hulu karyanya.

Yang diberikan di bawah ini bukan biografi dalam arti sungguh-sungguh. Itu memerlukan buku tersendiri yang berdasarkan jauh lebih banyak bahan dan riset daripada yang mungkin dan perlu dilaksanakan dalam rangka buku ini. Survai ini terutama berdasarkan sumber-sumber yang pernah disusun Pramoedya sendiri atau yang berasal dari orang lain. Tak dapat

tidak masalah-masalah yang sampai sekarang amat kontroversial dalam masyarakat Indonesia harus disinggung juga. Namun pengarang buku ini juga sadar bahwa sebagai orang luar patutlah ia dalam hal ini membatasi diri.

Sumber data yang dimanfaatkan sedapat mungkin akan ditunjukkan di bawah.

Keluarga Toer dan masa muda

Untuk bagian ini, terutama dua sumber, banyak memberi informasi: pertama, biografi ayah Pramoedya yang dengan judul *Mastoer Bapak Kita (5 Januari 1896 - 25 Mei 1950)* disusun oleh adik Pramoedya, Koesalah Soebagyo Toer, pada kesempatan peringatan ulang tahun ke-100 ayahnya (Koesalah 1995). Berbeda sifatnya, tetapi tak kurang penting adalah kenang-kenangan yang disusun Pramoedya di Buru dalam bentuk surat-surat kepada anak-anaknya, surat yang fiktif dalam arti tidak pernah sempat disampaikan kepada anaknya pada masa penulisannya. Surat itu dikutip di sini sebagai *Brieven* (Pramoedya Ananta Toer 1991).[3] Pada bagian ini terutama surat 1-4 penting.

Pramoedya Ananta Toer lahir di Blora, 6 Pebruari 1925, sebagai anak sulung Bapak Mastoer dan Ibu Oemi Saidah.[4] Ayahnya yang dilahirkan pada 5 Januari 1896 berasal dari kalangan yang dekat dengan masjid dan agama Islam, seperti misalnya jelas dari nama orang tuanya, Imam Badjoeri dan Sabariyah. Ayah Mastoer menjadi naib di sebuah desa di Kediri: mula-mula di Plosoklaten, Pare, kemudian di Ngadiluwih. Mastoer masuk sekolah desa, kemudian sekolah 'Angka Loro' (*tweede-klasse-school*, sekolah lanjutan bagi lulusan sekolah desa); ia juga belajar mengaji, sesuai dengan tradisi keluarganya. Nampaknya berdasarkan prestasi studi yang baik Mastoer langsung dapat masuk sekolah guru (*Kweekschool voor inlandsche onderwijzers*) di Yogyakarta pada 1911; ia lulus sebagai guru pada 1917. Pastilah selama di Yogya Mastoer sangat dipengaruhi oleh perkembangan politik, khususnya kegiatan Boedi Oetomo, mengingat bahwa salah seorang guru pada sekolah guru itu adalah Mas Ngabehi Dwi-

djosewojo, tokoh terkemuka gerakan itu. Bahkan mungkin sekali pada masa itu ia mengganti nama Mastoer dengan Toer saja, sebab unsur 'mas' dianggap berbau feodal.[5]

Setelah lulus sekolah guru, Pak Toer ditempatkan di HIS (*Hollandsch-Inlandsche School*) Kediri, dengan gaji pokok fl. 35,- (gulden) sebulan, ditambah tunjangan fl. 15,- karena mengajar bahasa Belanda. Dua tahun kemudian ia memperoleh ijazah bahasa Belanda, lalu gajinya ditingkatkan menjadi fl. 85,- sebulan dengan tunjangan fl. 10,- karena mempunyai ijazah itu. Pada 1921, ia pindah ke Rembang, menjadi guru di sana. Dalam keluarga beredar berbagai cerita mengenai alasan pemindahannya, romantis maupun praktis. Entah apa latar belakang yang sesungguhnya, di Rembang Pak Toer dikawinkan dengan Oemi Saidah yang juga dikenal dengan nama Siti Kadarijah.

Oemi Saidah lahir pada 1907 sebagai anak Penghulu Rembang Haji Ibrahim dengan *klangenan* (selir) Satimah. Sang penghulu mengambil selir itu karena ia sudah dua kali ditimpa kemalangan kematian isteri, dan menurut nasihat 'orang yang mengerti', perkawinannya baru bisa selamat kalau kawin keempat kalinya. Jadi, sebagai 'selingan' ia mengambil *klangenan*. Setelah melahirkan anak, selir itu diceraikan dan diusir dari kediaman penghulu. Kemudian penghulu itu menikahi wanita bernama Hazizah. Anak selir itu, Oemi Saidah, diasuh dalam keluarga Haji Ibrahim dan Hazizah. Saidah lulus HIS pada 1922, namun tidak mendapat izin melanjutkan studi ke *Van Deventerschool* (sekolah kerajinan untuk gadis) di Semarang seperti yang diharapkannya, sebab sudah bertunangan dengan guru Toer yang tidak bersedia menunda perkawinan lebih dari satu tahun. Sebenarnya mungkin sekali perkawinan Pak Toer dengan Saidah yang umurnya konon baru 15 tahun berlangsung pada tahun 1922 itu juga, walaupun keterangan dari berbagai anggota keluarga yang dikumpulkan Koesalah tentang tanggal dan latar belakang perkawinan itu agak berlainan.

Pada tahun itu, guru Toer mengambil langkah lain yang sangat menentukan masa depannya, dan karena itu juga menen-

tukan hidup Pramoedya. Atas prakarsa Bupati Blora, tokoh terkenal R.M. Said Tirtonegoro, diadakan ikhtiar mencari guru untuk sekolah partikelir *Instituut Boedi Oetomo* (IBO), yang pada 1917 didirikan oleh Dr. Soetomo. Tokoh pendiri Boedi Oetomo itu dalam dasawarsa kedua abad ini selama beberapa tahun bekerja sebagai 'dokter Jawa' di Blora dan melancarkan berbagai aktivitas sosio-budaya di daerah itu. Karena setelah keberangkatan Soetomo ke Surabaya IBO yang didirikannya telah ambruk, bupati tersebut ingin menghidupkan kembali sekolah itu. Guru Toer niscaya tertarik oleh gaji yang cukup tinggi yang ditanggung oleh bupati secara pribadi, tetapi pasti ia juga terpesona oleh kemungkinan membaktikan diri pada pendidikan anak negeri dalam semangat kebangsaan, lepas dari campur tangan langsung penjajah. Jadi, guru Toer pada 8 November 1922 'keluar dari pekerjaan negeri', dan pada 22 November 1922 diangkat sebagai kepala sekolah BO di Blora. Kedua pengantin muda pindah ke Blora.

Namun, tidak semua harapan kepala sekolah itu terpenuhi. Tidak jelas apakah gaji yang dijanjikan kepadanya benar-benar dibayar dengan teratur; yang jelas, dengan meninggalnya Bupati R.M. Said pada 12 Oktober 1926, IBO kehilangan pendukung utamanya dan sumber dana Pak Toer berhenti mengalir. Namun, kegairahan Mas Toer tidak berkurang. Dalam periode awal, yang oleh Koesalah disebut masa jaya IBO, sekolah itu maju dengan cepat. Bangunan baru didirikan agar sesuai dengan sekolah yang tujuh kelas. Jumlah murid naik terus dan uang sekolah yang dibayar oleh murid cukup untuk membiayai semua kegiatan, termasuk gaji para guru. Dalam metode dan isi pengajaran Pak Toer makin menjauhkan diri dari sistem HIS pemerintah dan makin mencontoh Taman Siswa yang pada masa itu sebagai lembaga pendidikan kebangsaan sangat berpengaruh dan makin luas tersebar. Sebaliknya hubungan dengan organisasi *Boedi Oetomo* makin longgar, akhirnya sama sekali berhenti, menurut kesaksian orang sezaman: 'akhirnya sekolah langsung dalam pimpinan Bp. Mastoer (tidak ada organisasi

pendukung atau yayasan)' (Koesalah hlm. 21).

Kegiatan Pak Toer bukan tak berkaitan dengan perkembangan politik. Ia menjadi anggota PNI dan pernah bertemu dengan Soekarno ketika berkunjung ke Blora. Ia menyelenggarakan berbagai kursus, misalnya pemberantasan buta huruf, bahasa Belanda dan Inggris, serta steno (sic? atau mengetik?), yang cukup populer. IBO juga membuka *filiaal* (cabang) di berbagai kecamatan. Pak Toer menulis buku tuntunan untuk berbagai kursus, antara lain sejarah Indonesia yang sungguh nasional dalam ingatan Pramoedya, serta lagu-lagu kebangsaan. Anekdot yang cukup menarik menceritakan bahwa dalam salah satu buku Pak Toer terdapat kalimat 'coro gawene clola-clolo' (kebiasaan kecoak adalah longok sana longok sini), yang merujuk pada asisten wedana yang memata-matai kaum pergerakan (Koesalah hlm. 29).

Namun, 'masa jaya' IBO di Blora tidak berlangsung lama. Kegiatan Pak Toer juga tidak luput dari perhatian penjajah, apalagi ketika ia juga vokal dalam perlawanan terhadap '*Wilde Schoolen Ordonnantie*', ketetapan pemerintah Hindia-Belanda tentang 'sekolah liar' yang memberi kekuasaan penuh kepada penguasa untuk mengurus dan mengontrol sekolah swasta, termasuk melarang dan menutupnya. Berkat perlawanan Taman Siswa dan organisasi lain ketetapan itu kemudian ditunda pelaksanaannya, namun itu tidak berarti bahwa penindasan terhadap sekolah liar dihentikan. Sekolah Pak Toer juga kena: 'dengan dalih berbahaya untuk ketenteraman umum, kursus-kursus macam apa pun yang diselenggarakan oleh IBO ditutup. Buku-buku tuntunan yang tercetak dibeslah *zonder pardon*, menurut rumusan saksi mata yang tadi telah dikutip (Koesalah hlm. 31). Bahkan rumah Pak Toer digeledah juga (khususnya dicari buku dengan sindiran tersebut dan kartu keanggotaan Partindo), kemudian ia ditahan selama lima hari, walaupun hal itu dirahasiakan oleh isterinya; kepada Pramoedya diceritakan bahwa 'bapak sedang *audiensi* kepada Gubernur Jendral di Betawi'!

Nasib Pak Toer sesudah itu memang 'sudah jatuh ditimpa tangga', sebab sekitar 1933 krisis ekonomi, 'zaman meleset', makin terasa juga dalam kalangan rakyat Indonesia; jumlah murid IBO makin berkurang karena orang tua tak dapat membayar lagi uang sekolah. Orang yang masih sanggup membiayai pendidikan anaknya memindahkannya ke sekolah pemerintah, sebab sekolah liar tidak memberi kemungkinan mencari nafkah: ijazahnya tidak diakui pemerintah. Secara pribadi situasi ekonomi Pak Toer makin sulit, karena keluarganya makin bertambah. Sesudah kelahiran Pramoedya sebagai anak sulung pada 1925, pada masa 1927-1939 masih dilahirkan 7 anak lagi. Pak Toer juga meminjam uang kepada seorang Cina di Blora yang dipakai untuk membangun sekolah; utang itu susah dilunasi ketika keadaan ekonomi makin jelek. Apa lagi pada 1936 terjadi konflik dengan suatu 'Komite Baroe Boedi Oetomo' yang menuntut agar IBO diserahkan kembali kepada *Boedi Oetomo*. Pak Toer menolak tuntutan itu selama segala uang yang telah ia tanam untuk sekolahnya, termasuk gaji yang tidak pernah ia terima, tidak dilunasi lebih dulu.

Namun, bagaimana pun Pak Toer makin terdesak, sehingga akhirnya pada 1938 ia rela diangkat lagi sebagai 'dienstdoend tijdelijk Inl. onderw. Gouv. H.I.S. Blora' (guru pengganti sementara pada HIS pemerintah), dengan gaji yang jauh lebih rendah dibandingkan dengan yang ia terima ketika masih muda, 17 tahun sebelumnya: fl. 43,- ditambah fl. 10,- tunjangan ijazah Belanda (memang dalam krisis ekonomi tahun tiga puluhan gaji pegawai pemerintah anjlok). Tetapi ia tetap mengajar pada IBO, sampai 1943, menurut informasi dari orang yang bersangkutan (Koesalah, hlm. 37-38).

Mengapa semua hal yang berkaitan dengan riwayat hidup Pak Toer dikemukakan di sini? Dapat diduga bahwa suasana hidup keluarga Pak Toer serta kegiatan dan pengalamannya dalam pergerakan nasional sangat berpengaruh pada Pramoedya. Tak dapat tidak bibit rasa kebangsaan sejak awal mula tertanam dalam jiwanya yang sangat peka. Ia tidak dapat mengerti

segala apa yang dilihatnya, tetapi ia pasti ikut merasa kegairahan ayahnya yang sangat dikaguminya karena keberanian dan ketabahannya; ia ikut sadar atas pentingnya perlawanan terhadap penjajahan yang keganasannya ia lihat dari dekat. Ia juga mengalami kekecewaan ketika kejayaan ayahnya berangsur-angsur mundur, dengan titik nadirnya ketika ayah 'masuk gupermen' lagi. Dalam penghayatannya sebagai anak sulung yang berumur 13 tahun, ayahnya melakukan pengkhianatan terhadap cita-citanya dan melakukan 'kapitulasi total'. Sikap dan tingkah laku Pramoedya dalam kehidupannya sendiri tidak mungkin dipahami kalau kita tidak memperhatikan pengalaman masa mudanya; kesadaran nasionalnya yang kuat; ketabahannya dalam melawan segala apa yang dianggap tidak adil; keyakinannya tentang keluarga sebagai ayunan kemanusiaan; pengalamannya tentang masalah-masalah sosial dalam masyarakat Jawa; pengertiannya tentang pendidikan sebagai sarana utama untuk membangun bangsa dan manusia yang sungguh bebas dan merdeka.

Lagi pula sejarah keluarga Toer itu relevan sebab pengalaman Pramoedya sebagai anak kecil langsung terbayang dalam sejumlah 'cerita dari Blora' yang termasuk karyanya yang sangat mengesankan, sebagai ekspresi awal daya citranya. Cerita yang berlatarkan kenang-kenangan masa muda pengarang akan dibicarakan dalam Bab 2 buku ini. Kita dapat berterima kasih kepada Koesalah yang melacak riwayat hidup Pak Toer dengan cukup teliti.

Namun, masih ada aspek lain masa muda Pramoedya yang tidak disinggung dalam risalah Koesalah, yang tak kurang penting untuk kehidupan dan kepengarangan Pramoedya: hubungan di dalam keluarga Mas Toer. Tentang hal itu *Brieven* Pramoedya sangat relevan.[6] Khususnya ada tiga aspek kehidupan kekeluargaan yang penting dibicarakan di sini secara singkat: watak dan sikap sang ayah sebagai kepala keluarga; kaitan antara Mas Toer dan isterinya; perasaan Pramoedya terhadap orang tuanya.

Pramoedya dalam *Brieven*, terutama dalam empat surat per-

tama, memberi gambaran yang sangat mempesona, adakalanya menghanrukan, tentang kehidupan keluarganya di Blora dalam dasawarsa keempat abad yang begitu bergejolak itu. Kenang-kenangan Pramoedya merupakan pelengkap riwayat hidup Mas Toer, walaupun data faktual dan urutan kronologi dalam surat Pramoedya itu mungkin di sana-sini kurang tepat. Riwayat itu seakan-akan disajikan dari segi dunia penghayatan anak sulung, yang sudah tentu mempunyai perspektif yang berbeda. Yang sangat jelas dalam surat-surat ini adalah watak dan sifat Mas Toer: orang yang sangat keras kepala. 'Suaranya, pandang mata, dan gerak-geriknya berwibawa' (*Brieven* hlm. 23). Sebagai pembicara dalam rapat umum, ia sangat mengesankan karena kegairahannya; ia selalu penuh cita-cita dan ide-ide, berani, dan sanggup berjuang keras untuk cita-cita itu, sering dengan mengorbankan kepentingan dan keselamatan diri dan keluarganya, karena kenaifan dan kepercayaan kepada orang lain yang terlalu besar. Namun, ia cepat patah hati kalau menghadapi kekecewaan atau perlawanan. 'Ayahku sendiri mempunyai banyak inisiatif, tetapi ia tidak tahan lama dan selalu terbengkelai'. (*Brieven*, hlm. 63). Pramoedya mengingat akan ayahnya sebagai orang yang sangat aktif di bidang kebudayaan, yang menulis dan membawakan puisi[7], dan menyelenggarakan pertunjukan. Tetapi juga terdengar nada kritis dalam *Brieven*: 'Ia seorang liberal dan javanis sekaligus, tidak melakukan ibadah, pencinta kebudayaan Jawa, pembenci feodalisme, tapi tanpa disadarinya juga tidak keberatan terhadap kebudayaan feodal Jawa' (*Brieven* hlm. 15). Dalam pergaulan dengan keluarga, ayah itu bersifat otoriter dan pendiam. 'Terhadap ayah, tak ada yang berani bicara. Matanya membikin orang menjadi gugup dan kehilangan keberanian. Di rumah hampir-hampir ia tak pernah terdengar bicara [...] Ia seorang perokok rantai. Dan selalu kretek' (hlm. 26). Ia jarang di rumah, mengabaikan keluarganya; terutama sesudah 'masa jaya' sekolah berlalu, ia biasanya melarikan diri dari rumah dan pergi berjudi dengan teman-temannya.

Membaca surat-surat Pramoedya, kita mendapat kesan bah-

wa ia pada satu pihak sangat bangga atas ayahnya yang begitu berani dan tabah memperjuangkan cita-citanya dalam pendidikan dan dalam gerakan nasional dengan melawan tekanan dan tuntutan penjajah, tetapi pada pihak lain sering menderita akibat kekerasan dan kesewenangan ayahnya. Ia selalu merasa bersalah dan minder karena prestasinya di sekolah sangat mengecewakan ayahnya; tiga kali ia tidak naik kelas. Ketika ia masuk kelas empat, ayahnya melarangnya masuk sekolah lagi dan mulai memberi pelajaran pribadi: 'Masa ini justru masa penganiayaan bagiku' (hlm. 65). Setiap sore Pramoedya terpaksa menghadap ayahnya. 'Memang ia tak pernah memukul aku sejak kecil sampai dewasaku, tetapi suaranya yang mahal itu, senyumnya yang lebih mahal lagi, matanya yang menyala-nyala, bagiku lebih menyeramkan daripada raksasa-raksasa dalam permainan wayang' (hlm. 66). Setiap pelajaran berakhir dengan tangisan; tetapi, bila kehabisan air mata anak itu disuruh ayah mandi dan berpakaian baik, kemudian mereka berdua berjalan-jalan; semua ketegangan segera habis, ayah mengisahkan cerita wayang dan lain-lain; ia pernah menunjukkan kepadanya bulan yang kebetulan 'purnama raya' dengan kata yang baru bagi anak itu. 'Maka bulan pun nampak terindah yang pernah aku lihat dalam hidupku' (*Brieven* hlm. 67).

Ada beberapa hal yang dalam ingatan Pramoedya menimbulkan rasa dendam yang amat keras terhadap ayahnya: pertama, 'kapitulasi'-nya ketika ia menerima tawaran untuk diangkat lagi sebagai guru HIS; 'kepercayaanku akan kekukuhannya terbang. Ia bukan lagi seorang ayah yang aku banggakan' (*Brieven* hlm. 38). Baru jauh kemudian Pramoedya mulai mengerti situasi yang praktis memaksa ayahnya untuk membuat pilihan itu.

Peristiwa kedua yang dihayati Pramoedya sebagai penghinaan ialah ketika ia akhirnya berhasil lulus sekolah dasar dan membawa pulang ijazah yang sangat dibanggakannya. Namun, ketika ia menghadap ayahnya dengan permintaan meneruskan pelajaran ke sekolah *MULO* swasta di Madiun (semacam SLP), reaksi sang ayah sangat mengejutkan: 'Anak goblok! Kalau kau

sedikit saja cerdik ... kembali, ulangi di klas tujuh.' Pramoedya merasa dihinakan seakan-akan ia bukan anak ayahnya. 'Aku akan lebih baik terhadap anak-anakku daripada kau! raungku dalam hati. Aku takkan hinakan anak-anakku. Aku akan besarkan hatinya!' (*Brieven* hlm. 77).

Situasi ketiga di mana Pramoedya selalu melawan ayahnya ialah dalam hubungan yang penuh ketegangan antara ayah dan ibunya. Ketegangan itu tidak pernah menjelma dalam konflik terbuka: 'Tak pernah orang mengetahui mereka bertengkar, dengan mulut atau pun anggota badan. Namun, sejak kecil aku mengetahui dari sikap mereka bahwa mereka selalu dalam keadaan bertentangan' (*Brieven* hlm. 21). Dan makin sulit keadaan ekonomi keluarga, nampaknya makin kurang kepedulian ayahnya, sehingga makin berat tanggung jawab sang ibu. Pramoedya berulang kali mengungkapkan kekaguman yang tak terhingga terhadap ibunya. Memang, bagaimana pun lembut hatinya, 'pada waktunya ia bisa menjadi keras. Dari semua anaknya yang paling sering dicubit dan dipukuli adalah aku, sehingga pada suatu waktu tertentu pernah aku demikian membencinya dan merencanakan akan minggat, tetapi selalu tak berani melaksanakan' (*Brieven* hlm. 62). Namun, berangsur-angsur Pramoedya sebagai anak sulung mulai sadar bahwa ibunyalah yang terus-menerus memperjuangkan keluarga, bagaimanapun lemah dan sakit-sakitan badannya. Dan ruang lingkup kegiatannya sebagai ibu rumah tangga dan wanita sadar memang luar biasa.

> 'Seorang gadis yang dididik untuk tidak bekerja, dalam kehidupan perkawinannya nampaknya ia mengalami revolusi batin sehingga memuliakan kerja. Ia mengerjakan apa saja: memasak, membatik, menenun, membikin kue, kecap, sabun, minyak kelapa, mencangkul, mengasuh anak, memotong dan menjahit, melakukan kegiatan dalam gerakan wanita, membaca buku dan koran serta majalah, mengurus rumahtangga, mengurus anak-anak orang yang dititipkan tanpa menerima sesuatu uang kost, menternakkan ayam, kambing dan merpati, angsa dan bebek' (*Brieven* hlm. 60).

Dan, yang mungkin paling penting: ia selalu penuh cinta dan pengertian terhadap anak-anaknya, dengan menyediakan waktu dan perhatian, khususnya barangkali bagi si sulung yang demikian menderita karena konfliknya dengan sang ayah.

Tak heranlah, hubungan Pramoedya dengan ibunya makin akrab, apalagi sebab ia makin sadar tentang kesehatan ibunya yang mencemaskan. Ibunya, dalam ingatannya menjadi 'wanita satu-satunya di dunia ini yang kucintai dengan tulus. Di kemudian hari ternyata ia menjadi ukuran bagiku dalam menilai setiap wanita yang kukenal' (hlm. 90). Dapat ditambahkan: juga untuk menilai tiap wanita yang ia ciptakan dalam usahanya mencitrakan manusia Indonesia. Tidak kebetulan, dalam karya sastra Pramoedya terdapat begitu banyak wanita yang hampir menjadi manusia teladan, yang berani dan tabah, yang tetap memperjuangkan kemanusiaan dan keadilan. Sebaliknya tokoh ayah yang juga banyak terdapat dalam karya Pramoedya sering bersifat negatif atau paling tidak ambivalen. Cukup banyak ayah dibayangkannya sebagai wakil angkatan yang ketularan kolonialisme, yang tidak sanggup mendapat tempat yang layak dalam Indonesia merdeka dan modern. Ini memang tidak langsung menggambarkan pengalamannya dengan ayahnya sendiri, tetapi dalam beberapa 'cerita dari Blora' kita temukan tokoh ayah yang sama ambivalennya dengan ayah Pramoedya yang kita kenal dalam *Brieven*-nya. Namun, kita harus sadar bahwa dalam surat-suratnya juga tidak terdapat kebenaran yang objektif, tak dapat tidak dalam tulisan itu pun proses pembauran fakta dan fiksi berlangsung, bagaimanapun jujurnya ikhtiar pengarang untuk menceritakan kebenaran.

Ada satu tokoh lagi dari masa muda Pramoedya yang perlu diberi perhatian sebentar, sebab ia juga dalam bentuk fiksi memainkan peran dalam berbagai karya sastra Pramoedya: neneknya dari pihak ibu. Nenek itu, Ibu Satimah 'wanita yang tak kukenal namanya', adalah ibu kandung ibunya, yang diambil selir oleh kakeknya, Penghulu Rembang. Tetapi setelah melahirkan anak (yakni ibu Pramoedya), Satimah dienyahkan dari 'ge-

dung' tuannya. Wanita itu juga mengambil tempat yang sangat penting dalam ingatan Pramoedya. 'Ia seorang periang, tabah, tak kenal putus asa, rajin, seorang pekerja sejati' (*Brieven* hlm. 31). Ia sangat sadar akan statusnya yang jauh lebih rendah daripada anak dan suaminya, mungkin bahkan ia tidak pernah berbicara dengan menantunya, juga tidak menuntut apa-apa dari keluarga itu, walaupun kehidupannya sendiri sangat miskin. Namun, ia selalu dengan hadiah kecil memanja-manjakan cucunya yang sekali-sekali ia kunjungi dan bagi Pramoedya ia merupakan nenek yang sungguh-sungguh. Di samping ibunya, nenek itulah wanita yang paling dicintainya, demikianlah ia menulis dalam *Brieven* (hlm. 31-32). Walau ia tidak tahu banyak tentang hidupnya, nenek itu menjadi prototipe *Gadis Pantai*; sayanglah, karena naskah jilid kedua dan ketiga trilogi itu hilang, kita tidak pernah akan mengetahui bagaimana wanita itu dicitrakan oleh Pramoedya.

Walaupun ayahnya menolak membantu Pramoedya untuk meneruskan pelajarannya, ia sempat belajar di sekolah kejuruan radio (*Radio Vakschool*) di Surabaya, berkat usaha ibunya yang mulai berdagang padi dan lain-lain sebagai 'tengkulak'. Pramoedya menceritakan bagaimana ia dihadiahi ringgit perak (dua setengah *gulden*) oleh ibunya untuk membeli sepatu dan kaus kaki yang belum pernah ia pakai. Pada pertengahan 1940, ia berangkat ke Surabaya dan indekos pada seorang bekas murid ayahnya. Selama di Surabaya banyak pengalamannya yang baru, banyak orang baru yang mulai dikenal; ia sering nonton film, walaupun uang sakunya sangat minim dan membaca berbagai macam buku, misalnya rangkaian roman dua tokoh sastra Perancis terkemuka, Honoré de Balzac dan Emile Zola lewat terjemahan Belanda; buku lain yang sangat berpengaruh atas hidupnya ialah buku Jawa tentang 'ngelmu', unsur-unsur kebatinan, tulisan Pak Poeh (lihat Bab 3 buku ini). Buku lain yang mungkin bukan tak berpengaruh pada karya sastra Pramoedya ialah *De Laatste Stuiptrekkingen* mengenai perang *Boer* (turunan Belanda di Afrika Selatan) melawan imperialisme Britis (lihat

Bab 10 mengenai *Karya Buru*, khususnya tokoh Herman Mellema). Rasa minder Pramoedya diperkuat lagi oleh berbagai pengalaman dan pertemuan. Kurikulum sekolah yang terdiri atas tiga semester berhasil diselesaikan dengan angka yang umumnya cukup baik; hanya hasil ujian praktek tidak mencukupi angkanya. Namun pada hari terakhir ujian (8 Desember 1941), terdengar kabar yang sangat mengejutkan: pesawat terbang Jepang menyerang Pelabuhan Pearl Harbour, dengan demikian Perang Dunia II juga mulai berkobar di daerah Asia Timur dan Lautan Pasifik. Oleh karena kekacauan keadaan perang itu, ijazah sekolah yang seharusnya datang dari Bandung tidak pernah sampai pada Pramoedya.

Masa penjajahan Jepang

2 Maret 1942, tentara Jepang yang mendarat di pantai utara Jawa mencapai daerah Blora. Hal itu sudah tentu mengakibatkan kegemparan besar di kota kecil itu. Tentara Belanda melarikan diri tanpa melawan. Pada awalnya tentara Jepang disambut dengan meriah oleh penduduk setempat. Karena pemerintahan Belanda tiba-tiba menghilang, terjadi semacam anarki, toko-toko Cina dirampas dan serdadu Jepang ikut mencuri barang-barang penduduk, dan melampiaskan hawa nafsunya. Sepeda Pramoedya dan ayahnya dirampas. Namun dalam waktu beberapa hari tentara Jepang mengembalikan ketertiban umum dengan tangan keras. Dalam *Brieven* (khususnya hlm. 91-113) Pramoedya meriwayatkan berbagai kenang-kenangan akan masa pertama penjajahan Jepang di daerah Blora, yang sebelumnya sudah dicitrakan dalam *Dia Jang Menjerah* (lihat Bab 5 buku ini).

Pada awal penjajahan Jepang, Pak Toer dan keluarganya ditimpa pukulan keras: Ibu Oemi Saidah yang penyakit *tbc*-nya sejak beberapa bulan makin parah meninggal pada 3 Juni 1942, satu hari kemudian disusul oleh anak bungsunya, Soesanti, yang baru berumur tujuh bulan. Ibu Pak Toer, Mbah Sabarijah didatangkan dari Ngadiluwih untuk mengurus keluarga, namun tidak lama tinggal di Blora; kemudian adik Pramoedya, Oemisa-

faatoen, yang baru berumur 12 tahun mendapat tugas mengurus rumah tangga. Kakak perempuannya, Koenmarjatoen, yang dua tahun lebih tua, dibebaskan dari tugas itu dan sempat meneruskan pendidikan sebagai juru ketik. Situasi ini antara lain dijadikan motif cerita *Dia Jang Menjerah*. Pak Toer pada awalnya menyesuaikan diri dengan keadaan baru walaupun sekolah Boedi Oetomo ditutup oleh penjajah, tetapi ia bekerja terus sebagai guru di 'Sekolah III Blora' (Koesalah hlm. 40). Ia juga rajin dan sukses belajar bahasa Jepang dan menyelenggarakan berbagai kegiatan sosio-budaya. Namun keadaan ekonomi makin parah; Pak Toer

> 'mulai menjual-juali barang berharga yang masih bersisa, seperti lemari, mesin jahit dsb. Dan ketika barang yang berharga habis, barang yang kurang berharga pun terpaksa digadaikan atau dijual-juali pula oleh Mbak Oemi sebagai penanggung jawab rumah tangga, untuk makan sehari-hari. Itu pun tidak menolong. Makan menjadi sangat tidak teratur dan sangat kurang, pakaian tinggal sepotong yang melekat di badan, dan berbagai penyakit mulai merajalela' (Koesalah hlm. 41).

Dalam pada itu, Pramoedya telah meninggalkan Blora. Kematian ibunya bagi Pramoedya merupakan kehilangan yang paling menyedihkan, apalagi karena, disebabkan bentrokan dengan nenek tiri yang datang dari Rembang untuk merawat anaknya, Pramoedya tidak hadir pada saat ibunya meninggal. Sebagai akibat kejadian itu, Pramoedya sangat dendam terhadap nenek tirinya. Pengalaman dengan orang di sekitarnya pada waktu ibunya meninggal dan hal-hal yang terjadi sesudahnya menjadikan ia kehilangan kepercayaan pada sesama manusia, dan ia merasa tidak betah lagi di Blora. Pada kesempatan upacara sederhana di kuburan ibunya, ia pamit kepadanya dan 'aku berjanji pada diriku sendiri untuk menjadi manusia yang lebih baik, lebih berguna daripada semua saja yang kuanggap telah berlaku tidak adil dan tidak jujur pada ibuku itu' (*Brieven* hlm. 111).

Esoknya, atas petunjuk ayahnya, bersama adiknya, Prawito yang kemudian berganti nama menjadi Waloejadi, Pramoedya berangkat ke Jakarta. Satu-satunya sumber informasi tentang kehidupan Pramoedya di zaman Jepang terdapat dalam *Brieven*, khususnya surat kepada anaknya, Rina (hlm. 114-145). Ia meriwayatkan bagaimana ia hidup dalam rumah pamannya, Pak Moedigdo, yang berpengalaman di berbagai bidang dan yang pada awalnya cukup berada; dialah yang memberi bimbingan dan nasihat kepadanya. Ia juga mendaftar pada lembaga pendidikan Taman Siswa, khususnya Taman Dewasa (SLP) yang diakui oleh pemerintahan Jepang. Pramoedya tidak begitu mengagumi Mas Said, pada masa itu kepala sekolah tersebut; yang ia kagumi terutama ialah guru tua dalam bahasa Melayu / Indonesia, Mara Sutan dan guru sejarah Darmawidjaja. Dan ia memanfaatkan setiap kemungkinan untuk membaca apa saja yang dapat diperoleh: sastra, filsafat, sejarah. Khususnya buku Mohammad Hatta mengenai filsafat Yunani membuka mata pembaca muda ini terhadap kekuatan, keagungan, ketajaman, dan kesederhanaan akal manusia. Sejak itu, demikian kata Pramoedya, 'aku mulai berpihak pada akal' (*Brieven* hlm. 124). Pramoedya juga cepat mulai menyesuaikan bahasa Indonesianya, yang pada awalnya kejawa-jawaan, dengan logat Melayu. 'Aku mulai merasa sebagai orang Indonesia sepenuhnya, bukan lagi orang Jawa dengan etiket Indonesia' (hlm. 120). Beberapa waktu ia juga masuk Sekolah Tinggi Islam dan mengikuti pelajaran H.M. Rasjidi, 'seorang yang pada waktu itu rendah hati dan lemahlembut' (hlm. 119).

Berkat ijazah mengetiknya, Pramoedya diterima di kantor berita Jepang Domei sebagai juru ketik. Di sana pandangannya diperluas. Ia sempat membaca berbagai macam informasi yang masuk bagian redaksi. Keuntungan besar baginya adalah kesempatan memanfaatkan buku rujukan yang ada di ruang redaksi. Ensiklopedi Belanda yang terkenal dengan nama *Winkler Prins* membuka matanya terhadap dunia ilmu pengetahuan. Penuh keheranan ia mulai memahami apa yang telah diketahui

tentang alam dunia oleh para ilmuwan, dan ia merasa makin berterima kasih atas kesempatan yang dahulu ia peroleh sebagai anak kecil mempelajari bahasa Belanda. Pada awal 1944, Pramoedya sebagai anggota staf Domei diterima sebagai murid kursus stenografi. Pada kursus itu ia berkenalan dengan berbagai tokoh terkenal dalam sejarah Indonesia modern: Mohammad Hatta yang mengajar ekonomi; Soekardjo Wirjapranoto, dosen tata negara; Datuk Besar, guru bahasa Indonesia; dan Karundeng, guru stenografi. Terutama yang terakhir sangat dikagumi Pramoedya: 'Karundenglah yang membukakan padaku keindahan bahasa Indonesia' (*Brieven* hlm. 134). Praktek stenografi mulai dilakukan oleh para peserta kursus dengan melaporkan rapat Chuo Sangi-in, Dewan Rakyat Hindia Belanda versi Jepang. Sebagai ujian penghabisan Pramoedya diberi tugas mencatat dan mengerjakan empat ceramah, masing-masing dua jam lamanya yang diberikan oleh Muhammad Yamin tentang Diponegoro. Pramoedya tidak hanya lulus ujian; sebelum sekolah selesai buku hasil stenografi Pramoedya itu sudah terbit dan ia lama menyimpan naskah hadiah yang ia terima. Uang honornya fl. 30,- dipakai untuk membeli dua kemeja.

Namun, hasil yang ia peroleh dari ijazah itu tidak memuaskannya. Karena tidak mempunyai ijazah sekolah menengah, ia tidak mendapat kenaikan pangkat. Pekerjaan di Domei makin membosankannya dan ia mulai sadar bahwa dengan pekerjaan baru sebagai stenograf, ia menempuh karier sebagai hamba, bukan sebagai manusia bebas. Ia selalu harus mematuhi perintah orang lain. Apalagi ketika ia diminta untuk mengerjakan sebagai stenograf buku baru Mohammad Yamin, kali ini mengenai Gajah Mada, ia makin memberontak, apalagi karena sikap Yamin yang sangat sombong, ia merasa diperlakukan sebagai kuli. Pramoedya beberapa kali minta berhenti, antara lain pada Adam Malik, kepala kantor Domei, namun tidak pernah mendapat balasan. Walaupun meninggalkan tugas tanpa izin oleh Jepang dianggap sebagai dosa yang hanya dapat ditebus dengan jiwa, ia melarikan diri lewat Blora, Kediri, Ngadiluwih, tempat ka-

keknya dikubur, kemudian ke Selatan, ke desa Tunjung; di sana ia tinggal sampai akhir zaman Jepang.

Pengalaman Pramoedya selama masa penjajahan Jepang tidak pernah langsung dijadikan pokok karya sastra. Tetapi masa itu dimanfaatkannya sebagai latar berbagai cerita: dalam *Perburuan*, perjuangan bawah tanah gerilyawan Peta melawan penjajah menjadi garis utama plotnya, lihat Bab 3 buku ini; dan dalam *Dia Jang Menjerah* penderitaan penduduk Jawa selama periode itu juga mendapat tempat yang selayaknya, dalam cerita yang secara khas juga membayangkan keluarga yang mirip dengan keluarganya sendiri di Blora. Demikian pula cerita pendek *Blora* mengambil latar belakang keluarganya sendiri. Kedua cerita ini akan dibicarakan dalam Bab 5.

Kemerdekaan

Tentang revolusi Indonesia, Pramoedya bercerita dengan panjang lebar, khususnya dalam dua surat kepada 'Et', anaknya yang kedua (*Brieven* hlm. 146-171). Namun, data faktual dalam surat itu terbatas. Maka bagi bagian ini juga dimanfaatkan catatan biografi yang disusunnya atas permintaan penulis buku ini pada tahun 1959 (dikutip sebagai *Catatan*).

17 Agustus 1945 di Jakarta Soekarno dan Hatta memproklamasikan kemerdekaan Indonesia. Tetapi hal itu tidak langsung diketahui di seluruh Indonesia. Dalam ingatan Pramoedya kabar tentang pulangnya serdadu Peta dan Heiho ke desanya masing-masing merupakan berita pertama yang ia dengar di desa Tunjung yang terasing tentang perubahan besar yang sedang berlangsung di Jawa. Ia segera pergi ke Ngadiluwih, di sana ia mendengar kabar tentang kemerdekaan Indonesia. Lewat Kediri dan Surabaya ia pulang ke Blora; di sana ia menyaksikan pertunjukan drama tentang penjajahan Jepang yang berakhir dengan proklamasi 17 Agustus. Drama itu demikian mengecewakan Pramoedya, sehingga ia mengambil keputusan untuk menulis karya yang lebih sesuai tentang peristiwa itu. Keputusan itu beberapa tahun kemudian dilaksanakan dengan penulisan ro-

man *Perburuan* dalam penjara Belanda (lihat Bab 3). Namun, ia tidak lama tinggal di Blora, tergesa-gesa ia berangkat ke Jakarta, di mana ia 'menyaksikan kota yang mati karena pendudukan Jepang tiba-tiba menjadi hidup' (*Catatan* hlm. 1). Namun, situasi di Jakarta kacau: tentara Jepang praktis masih berkuasa; tentara Sekutu mulai tiba di Indonesia untuk mempertahankan ketertiban umum dan melucuti senjata tentara Jepang. Tetapi pemuda Indonesia yang curiga dan tak sabar lagi mulai 'bersiap' untuk mempertahankan tata tertib dalam kampung masing-masing. Pramoedya masih ingat frustrasi yang timbul pada rakyat oleh pembatalan rapat raksasa di Lapangan Ikada (Merdeka) pada 19 September 1945, ketika oleh pembesar tentara Jepang Soekarno dan Hatta dilarang atau dicekal berbicara di depan massa rakyat (*Brieven* hlm. 160-161).

Pramoedya juga 'menggabungkan diri dengan pertahanan kampung. Ikut menyerbu tangsi marine Jepang, sampai akhirnya terkepung oleh tentara Australia dan melarikan diri' (*Catatan* hlm. 2). Pada Oktober 1945, ia 'menggabungkan diri dengan BKR (Badan Keamanan Rakjat) dan ditempatkan di Cikampek pada kesatuan Banteng Teruna yang kemudian menjadi inti divisi Siliwangi, sebagai prajurit II. Dalam waktu cepat meningkat jadi sersan mayor.'

Tentang kegiatan Pramoedya dalam tentara tidak ada sumber informasi lain yang selengkap *Catatan*, jadi sebaiknya riwayat itu disajikan di sini sesuai dengan yang diceritakannya sendiri (cerita memakai persona ketiga!)

'Daerah militer Jakarta Timur, 1946

Pertengahan tahun menjadi Perwira Pers dengan pangkat letnan II, memimpin seksi terdiri atas 60 anak buah dengan pos pengamatan daerah militer di Cibarusa, Klender, Bekasi, Cakung, Kranji, Lemah Abang, Krawang, Cileungsi, dengan sekretariat di Cikampek.

Waktu terjadi penyerbuan besar-besaran tentara Inggris di Kranji-Bekasi dengan mempergunakan pasukan baja, infanteri dan ang-

katan udara, serta kesatuan-kesatuan besar artileri, merupakan tiga orang terakhir yang meninggalkan daerah dalam kepungan. Laporan tentang jatuhnya pertahanan ini kepada Kepala Staf Resimen, dirobek-robek oleh kepala Staf tsb., tetapi tembusannya dikirimkan ke Markas Besar di Jogya, sehingga terjadi mutasi besar-besaran di dalam resimen.

Menyelenggarakan taman bacaan untuk resimen yang terdiri atas buku-bukunya sendiri. Menulis sebuah novel SEPULUH KEPALA NICA; naskah dihilangkan oleh penerbit 'Balingka', Pasar Baru, Jakarta. Menerjemahkan buku Frits van Raalte (titel tak ingat lagi). Menyusun dokumentasi militer daerah militer resimen terdiri atas 1 peti dokumen, yang kemudian dapat dirampas oleh Inggris. Jadi pembantu militer sk. 'Merdeka', Jakarta.

Masa ini penuh dengan pertentangan antara TRI (dahulu BKR) dengan Lasykar Rakyat, yang satu sebagai alat negara, yang lain menentang politik kapitulasi yang dimulai sejak Linggarjati (Sjahrir).

Pernah lolos dari maut, sewaktu keretapi yang ditumpanginya terbalik dan tenggelam dalam lumpur di Purwokerto (dalam cerita 'KEMELUT', PERCIKAN REVOLUSI).

Pada pertengahan tahun 1946, sedang di Lemah Abang menerima telepon dari Rengasdengklok bahwa Belanda melakukan pendaratan di pesisir utara. Berita diterima dari Lasykar Rakyat. Melaporkan terus ke markas resimen, dan segera lari ke Krawang (tanpa kendaraan) meneruskan perjalanan dengan keretapi perkebunan ke Rengasdengklok. Datang pula ke sana satu batalyon tentara bantuan. Tidak apa-apa. Waktu sampai ke Cikampek, ternyata kepala staf dan komandan resimen telah dicegat dan dibunuh oleh Lasykar Rakyat dalam perjalanan di sebuah mobil yang menuju ke Rengasdengklok. Dari peristiwa ini ia menjadi sadar bahwa pertentangan antara tentara pemerintah dan Lasykar Rakyat kian menjadi-jadi.

Sejak itu merasa tak senang lagi di dalam ketentaraan. Pada tahun ini pemerintahan Hatta mengeluarkan Ori ('Oeang Repoeblik Indonesia', di mana jaminan emas digantikan oleh jaminan hasil bumi Indonesia) dan mengadakan rasionalisasi besar-besaran di kalangan tentara pemerintah. Banyak di antara prajurit yang dikeluarkan, dan karena tidak diperhitungkan faktor-faktor psikologis

yang mengikuti tindakan ini, banyak mengakibatkan kekeruhan-kekeruhan dan ikut menentukan perkembangan revolusi. Rombongan-rombongan prajurit yang diusir tanpa diberi keterangan yang jelas dengan dendam dan sakit hatinya banyak yang masuk dalam tentara Belanda.

Pada akhir tahun ini, karena tidak tahan melihat pertentangan-pertentangan di dalam dan korupsi yang merajalela, mengajukan permohonan berhenti. Dikabulkan. Tetapi kemudian dituduh korupsi pula (sekalipun seksi ini harus memperlengkapi diri dengan bantuan resimen yang sangat minim: pakaian, senjata, alat tulis-menulis dsb., sehingga harus berusaha sendiri mencari tambahannya. Termasuk di dalamnya mencari dan mendapatkan sendiri pos-pos untuk markas). Ia tidak menggubris tuduhan ini.'

Laporan ini memberi pandangan menarik tentang situasi di sekitar Cikampek pada tahun 1946, walaupun dapat disangsikan apakah ingatan Pramoedya 13 tahun kemudian seluruhnya benar. Jelas, pada 1946 tidak ada 'pemerintahan Hatta'; kabinet Hatta baru tampil pada 29 Januari 1948, dan program rasionalisasi baru diumumkan Hatta pada 16 Februari di depan KNIP (Kahin 1952:262). Memang jauh sebelumnya telah diadakan ikhtiar untuk menginkorporasi satuan-satuan lepas, khususnya Lasykar Rakyat ke dalam TRI, dan proses itu memang berlangsung dalam periode yang dilingkupi catatan Pramoedya; dengan rumusan Kahin: 'Progressively the control of the TRI over its units [yaitu satuan Lasykar Rakyat] grew — but it was not until mid-1947 that this process was largely complete' (id. hlm. 164).[8]

Bagaimana pun pada 1 Januari 1947 Pramoedya berhenti dengan resmi dari tentara. Ia masih 'tinggal di Cikampek menunggu gaji yang telah 7 bulan tidak dibayar, karena korupsi. Ternyata gaji itu tak pernah dibayarkan. Dengan tanpa uang menuju ke Jakarta dalam keadaan kelaparan, dan melompat ke dalam kereta api tanpa karcis'. Pada bulan yang sama ia mulai bekerja pada 'The Voice of Free Indonesia' sebagai redaktur bagian penerbitan Indonesia; beberapa bulan kemudian ia mendapat tugas memimpin bagian itu, sebab kepalanya ditangkap oleh

NICA karena terlibat dalam gerakan bawah tanah.[9] Pramoedya menceritakan bagaimana ia harus 'menipu Departemen Ekonomische Zaken Nica' untuk mendapatkan kertas murah. Pada waktu itu ia menyusun *Ditepi Kali Bekasi* 'yang didasarkan atas kejadian-kejadian sesungguhnya'. Sebuah fragmen dengan judul *Krandji Bekasi Djatoeh* diterbitkan oleh penerbitan tempat ia bekerja (1947). Buku ini dibicarakan dalam Bab 4.

Pada masa ini Pramoedya juga berkenalan dengan H.B. Jassin, redaktur majalah *Pantja Raja,* yang menerbitkan dua cerpen Pramoedya, masing-masing berjudul *Kemana?* dan *Si Pandir.*[10] Cerita lain diterbitkan dalam *Minggu Merdeka* berjudul *Karena Korek Api.*[11] Pramoedya juga menyebut majalah *Sadar* sebagai wahana terbitan ceritanya, namun majalah itu tidak terdapat dalam bibliografi Kratz. Pada periode yang sama, Pramoedya menerjemahkan dua buku dari atau lewat bahasa Belanda: roman Lode Zielens, berjudul *Moeder Waarom Leven Wij?* (Ibu, Mengapa Kita Hidup?) dan cerita Antoine de St. Exupéry, *Bumi Manusia* (judul Perancisnya *Terre des Hommes*). Jelas, pada masa yang sekacau itu Pramoedya sanggup berkonsentrasi penuh pada daya ciptanya, kesanggupan yang juga kemudian akan terus-menerus menakjubkan.

Tetapi kebebasan (relatif) tidak berlangsung lama. Pada 21 Juli (bukan 17 Juli seperti tersebut dalam *Catatan*), Belanda mulai melakukan agresi militer pertama. Pramoedya menceritakan: 'Mendapat order dari atasannya untuk mencetak dan menyebarkan pamflet-pamflet dan majalah perlawanan'. Tetapi dua hari kemudian ia tertangkap oleh marinir Belanda,

> 'dengan surat-surat bukti di dalam kantongnya. Disiksa oleh satu peleton marinir totok, indo, dan ambon. Barang-barang dirumah disita. Dimasukkan ke dalam tahanan tangsi marine di Gunungsahari, dan tangsi polisi di Jagamonyet (seperti diceritakan dalam *Gado-Gado* dan *Anak Masa* [...][12]), akhirnya masuk penjara Bukitduri tanpa proses yang wajar. Kemudian berturut-turut di Bukitduri dan Pulau Edam (Damar)' (*Catatan* hlm. 6).

Ini pertama kali ia berkenalan dengan kehidupan dalam penjara — dan bukanlah kali penghabisan. Pengalamannya bermacam-macam. Karena ia menolak kerja paksa, ia dijatuhi siksaan yang sangat keras, dan adakalanya rejim dalam penjara amat bengis. Tetapi ada juga pengalaman positif, antara lain ia mulai berkenalan dengan Profesor Mr. G.J. Resink, guru besar hukum tata negara pada Fakultas Hukum yang pada masa itu berada di bawah pemerintahan Hindia Belanda dan baru pada awal tahun 1950 menjadi bagian Universitas Indonesia. Resink sejak semula memihak Republik dan memilih menjadi warga negara Indonesia. Di samping ahli hukum, Resink juga sejarawan yang terkemuka serta penyair dan esais dalam bahasa Belanda. Resink sempat mengunjungi mahasiswa dan tahanan lainnya dalam penjara dalam rangka 'Panitia Kurban Tawanan'. Resink jugalah yang 'menyelundupkan'[13] cerpen-cerpen Pramoedya yang disusun dalam penjara ke luar, yang kemudian disiarkan terutama dalam *Mimbar Indonesia.*[14] Perkenalan dengan Resink berkembang menjadi persahabatan seumur hidup; jilid pertama *Karya Buru, Bumi Manusia,* dipersembahkan kepada 'Han', yaitu Resink.

Ada juga dua roman yang ditulis dalam penjara: *Perburuan* dan *Keluarga Gerilja,* keduanya terbit pada 1950 (lihat Bab 3 dan 6). Karya lain yang disusun dalam penjara ialah *Tikus dan Manusia,* terjemahan *Of Mice and Men,* roman John Steinbeck, penulis yang sangat dikagumi oleh Pramoedya. Buku itu juga diterbitkan pada 1950. Terjemahan ini membuktikan bahwa pada masa itu ia sudah mempunyai pengetahuan bahasa Inggris yang cukup baik; terjemahannya lumayan, pasti kalau diingat situasi penyusunannya. Selama dalam penjara, Pramoedya tidak hanya sempat menulis dan belajar bahasa Inggris; katanya, ia 'pula belajar dari kawan-kawan setawanan: ekonomi, sosiologi, sejarah filsafat, dan kursus middenstand (memegang buku dan perhitungan dagang).' Namun, walaupun kreativitasnya berkembang terus selama dalam penjara, sudah tentu dua setengah tahun sebagai tahanan itu bukan merupakan masa berbahagia

dalam riwayat hidupnya. Pengalamannya dicitrakannya secara kreatif dalam roman yang sangat panjang, berjudul *Mereka Jang Dilumpuhkan* yang kata pengantarnya bertanggal Maret 1950. Dalam buku itu berkali-kali tersirat ataupun terungkap amarah dan rasa dendam atas kebebasan yang dicuri dan kemanusiawian yang harus diderita oleh tawanan, hanya oleh karena mereka ingin memperjuangkan hak asasi bangsanya. Roman ini, demikian pula cerita *Gado-Gado* yang diilhami oleh penahanannya oleh marinir Belanda, dan beberapa cerita lain yang berkaitan dengan masa penjaranya akan dibicarakan dalam Bab 7.

Revolusi yang gagal

Akhirnya Desember 1949, Pramoedya dibebaskan bersama kelompok tahanan yang terakhir.[15] Si aku, pencerita *Mereka Jang Dilumpuhkan* mengakhiri cerita bagaimana ia dilepaskan dari penjara dengan kalimat, 'Mobil terus meluncur membawa kami ke waktu dan tempat yang tak tentu itu —.' Demikian pula Pramoedya dengan pembebasannya masuk masa yang tak tentu. Namun, beberapa pengalaman awal sangat menggembirakan. Peristiwa yang amat emosional dan membanggakan, yang dihadirinya sendiri, adalah penurunan triwarna Belanda dan penaikan dwiwarna Indonesia di depan Istana Merdeka. 'Mataku sebak oleh haruan waktu serdadu-serdadu K.L.[16] itu menurunkannya'. Itulah lambang berakhirnya penjajahan kolonial Belanda di Indonesia. Tetapi sekaligus secara paradoksal muncul pikiran dalam hatinya: 'Dan dengan naiknya Sang Saka, Revolusi Indonesia kalah.' Sebab penaikan Sang Merah Putih adalah hasil Konperensi Meja Bundar, kompromi kalau bukan kapitulasi, bukan bukti bahwa Revolusi diselesaikan dengan baik,' demikian Pramoedya menulis pada 1975 tentang peristiwa yang dihadirinya pada akhir Desember 1949 (*Brieven*, hlm. 178).

Tetapi prospek untuk masa depannya cukup cerah: upacara di Lapangan Merdeka ia hadiri bersama tunangannya, gadis yang untuk pertama kali ia lihat pada 1946 di Cikampek dan yang kemudian termasuk kelompok gadis yang sejak 1948 biasa

datang menengok para tahanan. Masih dalam penjara Pramoedya melamar dia, walaupun dengan 'bersyarat', dan lamaran itu diterima (*Brieven* hlm. 174). Setelah pembebasannya, ia segera mengunjungi gadis itu di rumah orang tuanya dan terus tinggal di sana. Persiapan perkawinan langsung dimulai dan Pramoedya merasa sanggup membina masa depan bagi mereka berdua: namanya telah mulai terkenal, cerita pendeknya makin laris, lagi pula ia sangat kaget mendengar bahwa roman *Perburuan* memenangkan hadiah pertama, besarnya seribu rupiah, dalam sayembara Balai Pustaka; uang itu pada masa itu lebih dari cukup sebagai modal untuk perkawinannya. Jassinlah yang menerima naskah roman itu dari Profesor Resink dan mengajukannya untuk sayembara itu tanpa sepengetahuan pengarangnya. Pada masa itu ia mulai berkenalan dengan semua sastrawan Indonesia, terutama yang bekerja di Balai Pustaka. Perkawinannya dilangsungkan pada 13 Januari 1950.

Namun, Pramoedya tidak merasa berbahagia; riwayat yang dapat dibaca dalam *Brieven*, 25 tahun kemudian, penuh dengan rasa kecewa dan frustrasi. Ia tidak berbahagia betul dengan hadiah Balai Pustaka yang ia anggap hadiah yang masih diberikan oleh penjajah Belanda, bukan oleh Republik Indonesia. Di mana-mana ia melihat bahwa cita-cita revolusi hanya sedikit saja yang tinggal dalam Indonesia 'merdeka'; Belanda di mana-mana masih memegang kekuasaan; kekotoran politik di mana-mana mulai nampak, sedangkan 'Aku hanya akan mengabdi pada kemanusiaan sesuai dengan deru humanisme yang waktu itu berkumandang dalam tulisan-tulisan angkatan muda yang berkampung di Jakarta dalam pendudukan Belanda' (*Brieven* hlm. 180). Juga hubungan dengan isterinya ternyata tidak sesuai dengan yang dapat diharapkan oleh pasangan muda.

Sukar dipastikan apakah dan sejauh manakah perasaan dan pikiran yang dirumuskan oleh Pramoedya pada tahun 1975, sungguh sesuai dengan keadaan jiwanya 25 tahun yang lalu. Namun, rasa frustrasi juga sudah tersirat dalam karya kreatifnya dari masa itu. Contoh yang baik *Bukan Pasarmalam*. Buku itu,

yang terbit pada 1950, memang karya sastra, bukan laporan kenyataan. Namun, Pramoedya sendiri menulis bahwa dalam buku itu 'tak ada sesuatu yang menyalahi kenyataan dan kejadian' (*Brieven* hlm. 182). Buku itu (cerpan, atau roman kecil, terserah kepada pembaca) dilantarankan oleh peristiwa di sekitar kematian ayah Pramoedya.

Nasib Pak Toer sejak Pramoedya meninggalkan Blora cukup malang. Di zaman Republik Indonesia berkuasa faktual di Blora ia memang menjadi Penilik Sekolah Karangjati (Blora). Namun, pada masa peristiwa Madiun, Pak Toer ditahan selama beberapa bulan (September-Nopember 1948) oleh kaum kiri yang menyebut diri Front Demokrasi Rakyat, dahulu di Blora, kemudian di Pati. Setelah pemberontakan Madiun ditumpas oleh tentara, Pak Toer dibebaskan dan mulai bekerja lagi. Namun, setelah Blora dijajah oleh tentara Belanda sebagai akibat agresi Belanda yang kedua, ia keluar kota dan menjadi gerilya sampai akhirnya ia tertangkap oleh Belanda. Ia dibebaskan dengan syarat harus mengajar kembali. Tetapi sekaligus ia mempertahankan hubungan baik dengan gerilyawan di luar kota; menurut kesaksian orang sezaman: 'Jadi, Pak Toer waktu itu sekaligus menjadi Orang Dalam dan Orang Luar' (Koesalah, hlm. 50).

Namun, nampaknya kesehatan Pak Toer terganggu oleh hidup yang cukup berat dan tidak teratur itu. Seperti isterinya dahulu dan beberapa di antara anaknya ia menderita penyakit paru-paru (*tbc*), sejak awal 1950 keadaan kesehatannya cepat mundur, dan pada awal Mei Pramoedya dipanggil ke Blora karena ayahnya sakit parah. Kebetulan pada 1 Mei Pramoedya baru mulai bekerja sebagai redaktur di Balai Pustaka.

Frustrasi pencerita *Bukan Pasarmalam* seperti tergambar dalam bab pertama novel itu pasti bukan tak asing bagi Pramoedya: untuk membiayai perjalanan ke Blora ia harus meminta-minta uang kepada teman-temannya. Demikian pula hubungan dengan isteri yang baru dinikahinya ternyata tidak akrab, malah dingin saja. Dan rumah tangga keluarganya yang ia temukan di Blora ternyata ambruk, fisik maupun mental. Kematian ayah-

nya pada 25 Mei 1950, berarti krisis emosional bagi Pramoedya yang berangsur-angsur mulai sadar bahwa kritiknya atas kelakuan ayahnya tidak beralasan, sebab sesungguhnya ayahnya itu orang baik dan tabah hati. Sebagai anak sulung, Pramoedya mengambil tanggung jawab memperbaiki rumah keluarga yang rusak, sedangkan beberapa adik dibawa ke Jakarta, menumpang di rumahnya; satu di antaranya sakit *tbc* juga. Itu semua tidak hanya berarti tanggungan keuangan yang terlalu berat, melainkan juga ancaman terhadap perkawinannya, maka hidupnya makin susah.

> 'Aku sendiri dalam keadaan suram. Kebesaran hati yang kubawa keluar dari penjara dulu, padam. Aku kembali jadi manusia lama, murung, kehilangan kepercayaan diri. Nilai uang semakin merosot, penghidupan dengan cepatnya menjadi sangat sulit. Perselisihan dengan mamahmu semakin sering terjadi' (*Brieven* hlm. 183).

Kontak dengan pengarang seangkatan cukup intensif, antara lain Pramoedya terlibat dalam penyusunan *Surat Kepercayaan Gelanggang* yang umumnya dianggap sebagai kredo Angkatan 45.[17] Pekerjaannya di Balai Pustaka juga penuh frustrasi. Pramoedya mulai terlibat dalam berbagai konflik. Ia sangat marah karena ternyata gaji orang yang sejak zaman Belanda bekerja di kantor itu jauh lebih tinggi daripada gaji dia dan orang nonko lain; di mana-mana ia melihat gejala bahwa pejuang revolusi dikebelakangkan, sedangkan tokoh yang tidak berjasa dalam perang kemerdekaan, bahkan berkolaborasi dengan musuh diberi kedudukan yang empuk. Posisinya di Balai Pustaka makin sulit karena bentrokan dengan rekan sejawat. Pramoedya sendiri mengatakan, 'orang mulai menganggap aku sebagai orang yang suka bertengkar' (*Brieven* hlm. 184); ia merasa tak dapat berfungsi lagi dan meninggalkan Balai Pustaka.

Situasi dalam keluarga tetap sulit, apalagi isterinya tidak dapat menerima bahwa hampir semua uang mereka dihabiskan untuk perbaikan rumah di Blora dan pembiayaan adik-adik Pramoedya. Tetapi kelahiran anak pertama, Ros, merupakan titik

terang dalam masa yang suram itu, satu tahun kemudian disusul oleh anak kedua.

Selama masa itu Pramoedya fanatik menulis, demi keperluan rumah tangganya:

> 'aku benar-benar telah jadi *broodschrijver*, seorang yang menulis untuk sesuap nasi. [...] Mesintulis, modal kerjaku, rasa-rasanya minta ampun. [...] Berkali-kali bila telah larut malam mamahmu memperingatkan agar aku tidur. Tapi aku hampir-hampir tak dapat mengelakkan godaan mesintulis' (*Brieven* hlm. 186).

Memang produktivitasnya selama awal dasawarsa lima puluhan menakjubkan. Selama tahun 1950-1952 ia menerbitkan tiga kumpulan cerpen: *Pertjikan Revolusi* (1950), *Subuh* (1950), *Tjerita dari Blora* (1952), ditambah dengan sejumlah cerpen yang baru kemudian dikumpulkan dalam *Tjerita dari Djakarta* (1957), dan empat roman, yang dua di antaranya memang ditulis dalam penjara Belanda: *Perburuan* (1950), *Keluarga Gerilja* (1950), lalu *Ditepi Kali Bekasi* (1951) dan *Mereka Jang Dilumpuhkan* (1952). Lagi pula pada 1953 terbit novel *Gulat di Djakarta*, satu-satunya hasil usaha penerbitan yang didirikan oleh Pramoedya sendiri, sesudah ia meninggalkan Balai Pustaka, dengan nama *Mimbar Penjiaran Duta* sebagai cabang dari *Literary & Features Agency DUTA*. Penerbitan itu beralamat Kebon Djahe Kober III No. 8, yaitu rumah mertua Pramoedya, tempat ia sekeluarga menumpang sejak mereka kawin. Tetapi dengan tanggungan yang makin berat dan inflasi yang menjadikan honor tulisannya yang ia terima (kalau pun diterima) makin merosot nilainya, situasi keuangan keluarga itu makin memutusasakan.

Tak heranlah, beasiswa yang ditawarkan kepada Pramoedya oleh *Sticusa* (*Stichting Culturele Samenwerking*, Yayasan Kerja sama Kebudayaan Indonesia-Belanda) datang sebagai hadiah dari langit. Pada Juni 1953, Pramoedya sekeluarga berangkat ke Nederland, naik kapal. Tetapi kediaman di Nederland tidak memberikan apa yang diharapkan. Pramoedya semakin menderita rasa mindernya, tidak hanya dalam pergaulan dengan

orang Belanda, melainkan juga dengan teman-teman Indonesia yang lancar berbahasa Belanda dan yang pengetahuan umum dan kebudayaannya jauh lebih luas, sehingga ia sering merasa sebagai orang udik. Hal itu terutama terbukti pada kesempatan simposium sastra Indonesia modern yang pada Juli 1953 diadakan oleh Sticusa di Amsterdam.[18] Walaupun Pramoedya menyebut simposium itu sangat mengesankan dan penting baginya, ia tidak merasa terlibat. Apalagi karena kemampuan bahasa Belandanya kurang, ia tidak berani ikut dalam diskusi: 'Aku masih dalam kungkungan minco[19], tak berani ikut bicara, hanya mendengarkan.' Perkenalan, pada Simposium itu, dengan Profesor Wertheim, sosiolog Belanda yang termasuk progresif-kiri ternyata sangat penting untuk hidupnya selanjutnya. Sampai sekarang mereka bersahabat akrab (*Brieven* hlm. 193). Dalam *Siasat* (November 15, 1953) Pramoedya menulis wawancara dengan Wertheim dengan judul yang mungkin juga mengungkapkan pendapat Pramoedya yang makin disadari: 'Kegagalan kesusasteraan modern Indonesia: kegagalan revolusi.'

Pengalaman lain adalah pertemuan yang kebetulan dalam *Vondelpark,* taman besar di kota Amsterdam, dengan wanita Belanda. 'Perkenalan ini kemudian berkembang jadi persahabatan. [...] Dari percakapan-percakapan dan pergaulan dengannya, mulai aku mengerti bahwa bukan aku, tapi orang Eropalah yang semestinya menderita komplex terhadap orang Asia karena dosa nasional berabad selama ini.' Pramoedya tidak merinci lebih lanjut sifat persahabatan itu, walaupun ia menambah: 'Mamahmu tidak tahu tentang hubungan ini, juga tidak perlu mengetahui. Di rumah aku hidup berbahagia dengan istri dan anak-anakku.' Bagaimanapun yang paling penting baginya: 'Pergaulan sahabat itu dengan cepat dapat memulihkan kepercayaan diriku, yang memang aku rasai sering hilang' (*Brieven* hlm. 194-196).

Isteri Pramoedya dalam musim rontok pulang ke Indonesia dan Pramoedya sendiri menyusul pada 1 Januari 1954, jadi kediamannya yang menurut syarat beasiswa berlaku untuk satu

tahun dipersingkat menjadi enam bulan. 'Kunjunganku ke Nederland aku anggap sebagai kegagalan dalam arti sosial, tapi satu hasil yang sangat baik dalam arti psychologis' (*Brieven* hlm. 172). Penilaian tentang masyarakat Belanda dalam *Catatan* yang ditulis jauh lebih dahulu sangat negatif:

> 'Sudah sejak di kapal [...] timbul antipatinya terhadap cara hidup Barat [...] yang terapung-apung di atas mata uang, dan kurang terdapat keikhlasan. Pertama kali menginjak negeri Belanda mendapat kesan, bahwa ia memasuki peti mati, karena suatu kontras antara negerinya sendiri yang sedang menjadi dan mencari bentuknya dengan negeri Belanda yang sudah jadi' (*Catatan* hlm. 7).

Dua cerpen yang ditulis pada masa itu membayangkan antipatinya terhadap masyarakat Belanda, tetapi juga terhadap orang Indonesia yang terlalu mudah menyesuaikan diri dengan moral (seksual) bebas yang didapatinya di Amsterdam (lihat pembicaraan cerpen *Kapal Gersang* dan *Tentang Emansipasi Buaya* dalam Bab 8). Dua karya lain yang dikarang di Nederland ialah *Korupsi* dan *Midah — Simanis Bergigi Mas*, yang dibicarakan dalam bab yang sama.

Pulang ke Jakarta ia langsung ditimpa lagi oleh kemalangan ekonominya. Dalam *Brieven* (hlm. 199) ia sangat keras menghukum politik Mohammad Yamin, yang sebagai Menteri Pendidikan dan Kebudayaan menjalankan politik yang menghancurkan pengarang, antara lain dengan mengubah status Balai Pustaka menjadi percetakan pemerintah. Situasi keuangan makin parah dan pertengkaran dengan isterinya makin hebat, juga karena Pramoedya masih tetap merasa bertanggung jawab terhadap adik-adiknya. Ia pergi ke Blora sebagai wakil keluarga untuk menghadiri perkawinan adik perempuannya. Pada kesempatan itu terjadi sesuatu yang sangat penting baginya: ia diminta oleh Jawatan Penerangan di Blora memberi ceramah. Inilah pertama kali ia menghadapi audiens, dan pengalaman itu cukup berarti bagi rasa percaya dirinya. — Namun, perkawinannya tak tertolong lagi, beberapa kali ia dienyahkan dari rumah oleh isterinya,

walaupun pada masa itu anak ketiga mereka, bernama Nenny, baru dilahirkan.

Pada masa itu, Pramoedya pada kesempatan Pekan Buku Gunung Agung, September 1954,[20] berkenalan dengan Maimunah, anak H. A. Thamrin, saudara kandung nasionalis yang terkenal Mohammad Husni Thamrin. Dengan dia cepat terjadi hubungan yang akrab. Ia menceraikan isterinya setelah ia untuk keempat kali dienyahkan dari rumah dan dengan demikian mengakhiri perkawinan yang berlangsung selama hampir lima tahun; ketiga anak perempuannya tinggal bersama ibunya. Kemudian ia kawin dengan Maimunah, wanita yang membawa kebahagiaan dan harapan baru dalam hidupnya.[21] Maimunah ternyata berani menempuh hidup yang sangat bergejolak dengan Pramoedya, ia tabah membela dan memperjuangkan suami dan keluarganya, juga dalam kemalangan dan kesusahan yang paling berat yang menimpanya, dan sampai sekarang ia setia mendampinginya. Akhir perkawinan pertama dan pertemuan dengan Maimunah digambarkan Pramoedya dengan panjang lebar dalam *Brieven* (hlm. 205-209, 218-219). Periode setelah kembalinya dari Nederland sampai dengan 1955 bukan masa yang produktif bagi Pramoedya. Tidak dihasilkan karya besar dan hanya beberapa cerita pendek saja yang diterbitkan; jumlah esai dan kritik sastra juga terbatas. Cerita *Sunyisenyap di Siang Hidup*[22] dalam bentuk fiksi memberi gambaran yang suram-muram tentang hidup seorang pengarang yang berada dalam situasi yang kemiripannya dengan situasi Pramoedya sukar disangkal.

Memulai hidup baru

Pengalaman pertama yang dari segi perkembangan kepengarangannya dihayati oleh Pramoedya sebagai penting dan positif pada masa suram itu adalah undangan Senat Mahasiswa Fakultas Sastra Universitas Indonesia, memberi ceramah pada Simposium untuk HUT ke-5, yang diadakan pada 5 Desember 1954. Undangan itu disampaikan kepadanya oleh Nugroho No-

tosusanto, Ketua Senat, yang kemudian akan menjadi Menteri Pendidikan dan Kebudayaan. Bagi Pramoedya sebagai orang tanpa pendidikan ilmiah apa pun, tugas itu merupakan ujian berat; ia mendapat bantuan moril karena Maimunah pada kesempatan itu mendampinginya. Tampilnya yang cukup berhasil memperkuat rasa percaya diri.[23]

Pramoedya sendiri menulis bahwa situasi kehidupannya dengan perkawinan baru itu berangsur mulai membaik. Setelah beberapa bulan mereka mendapat rumah yang lumayan, anak pertama Maimunah lahir, lekas disusul oleh nomor dua, dan yang penting juga: kontak sosial, terutama dengan dunia kepengarangan makin berkembang. Orang yang paling sering mengunjunginya ialah A.S. Dharta, penulis marxis, yang aktif dalam Lekra sejak didirikan (1950), dan yang, demikian kata Pramoedya, mulai membuka matanya bagi pentingnya politik, juga dalam dunia seni. Teman lain banyak menceritakan tentang kekuasaan modal asing di Indonesia. Orang luar negeri juga mulai berdatangan ke rumah Pramoedya, dari Amerika maupun dari Moskwa dan Praha. Dan yang pentingm, redaksi majalah *Star Weekly* mengundangnya menulis dengan honor yang dianggap lumayan (*Brieven* hlm. 224-231).

Peristiwa yang amat menentukan bagi Pramoedya berlangsung pada Juli 1956. Ia mendapat kunjungan wakil kedutaan Cina yang membawa undangan menghadiri peringatan hari wafat kedua puluh Lu Hsun, pengarang revolusi Cina yang terkenal. Dengan persetujuan dr. Prijono, Menteri Pendidikan dan Kebudayaan pada masa itu, Pramoedya menerima baik undangan itu. Perjalanan pada Oktober 1956 berarti kejutan besar yang menimbulkan kesadaran baru dalam jiwanya, seperti ia tulis dua tahun kemudian:

> 'Sejak di Tiongkok ini diperolehnya pengertian yang agak meluas tentang pentingnya faktor rakyat jelata dalam pembentukan nasion yang kuat dan pembangunan yang menyeluruh, di mana semua tidak didasarkan atas uang, untung dan rugi, tetapi pada

kesadaran dan kerja yang ikhlas. Ketinggalan Indonesia dalam berbagai hal lebih-lebih menjengkelkan hatinya. Indonesia lebih dahulu merdeka daripada Tiongkok, tetapi yang akhir ini justru lebih cepat maju daripada yang pertama, bahkan dengan pasti mulai melangkah maju menduduki tempatnya di antara negara-negara terkuat di atas dunia ini. Ia menarik kesimpulan, bahwa yang menjadi biang keladi kegagalan-kegagalan Indonesia selama ini adalah sistem demokrasi liberal, yang mendasarkan segala-galanya pada faktor uang, tidak pada jiwa-jiwa yang setiap saat dapat berkembang kalau dibimbing secara tepat dan baik. Bumi Tiongkok jauh lebih kersang dan tandus daripada Indonesia. Kedua-duanya pernah mengalami pemerasan dan tindasan imperialisme yang sama. Tetapi karena sistem kemasyarakatannya, Tiongkok dapat memecahkan segala kesulitannya. Pendapatnya, bahwa kesalahan pada Indonesia terletak pada kesalahan struktural pada bidang sosial dan politik dan ekonomi. Dan pendapatnya ini belum pernah berubah sampai sekarang, bahkan kian berkembang mendapatkan bentuknya yang pasti. Ini pula yang menyebabkan ia sekembalinya dari Tiongkok banyak mengalami kesulitan' (*Catatan* hlm. 7-8).

Memang tak dapat tidak karena perjalanan itu orang mulai menuduhnya memihak komunis, bahkan telah menjadi komunis. Menurut Pramoedya, *Star Weekly* mulai menolak tulisannya.[24] Semangat baru yang diperoleh berkat pengalaman di Cina mendorongnya menjadi aktif di Indonesia. Dalam *Catatan* ia menulis bahwa pada Februari 1957, ketika berita mengenai konsepsi Presiden Soekarno tentang demokrasi terpimpin mulai terbetik, ia menulis karangan yang mendukung politik presiden, nota bene dalam *Bintang Merah* 24 Februari 1957, yaitu organ resmi PKI.[25] Kemudian bersama Henk Ngantung dan Kotot Sukardi, ia mengorganisasikan kelompok seniman, lalu pada Maret 1957 mereka bertiga memimpin delegasi besar menghadap presiden, menyatakan dukungan bagi konsepsi itu.

Sejak itu, Pramoedya mulai terkenal aktif di bidang politik. Ia diangkat sebagai anggota Badan Musyawarah Golongan Fungsionil Kementerian Petera (Pengarahan Tenaga Rakyat).

Dalam kapasitas itu ia melakukan peninjauan kerja bakti di Banten; kerjabakti itu bertujuan 'memperbaiki jalan yang melintang dari utara sampai selatan Keresidenan Banten, sepanjang 65 km'. Melihat seorang pun warga negara keturunan asing tidak ikut dalam kerja bakti itu, ia menarik kesimpulan bahwa gejala itu disebabkan oleh 'sikap tidak jujur golongan keturunan asing itu'.[26] Beberapa bulan sebelumnya, Pramoedya telah 'dimintai bantuan oleh penjabat penguasa perang setempat untuk membantu membereskan suatu gerakan bawah tanah di Banten Selatan, yang berkisar pada tambang mas Cikotok'. Pengalaman-pengalaman di Banten nampaknya melantarankan penulisan roman singkat *Sekali Peristiwa di Banten Selatan*, yang akan dibicarakan dalam Bab 9.

Pada Juni 1958, Pramoedya ikut rombongan seniman ke Sumatra Barat, tempat terjadi konfrontasi TNI dengan PRRI (Pemerintah Revolusioner Republik Indonesia). Rombongan itu diberi tugas menghubungi dan berdiskusi dengan pemuda Sumatra Barat yang cenderung memihak PRRI. Pramoedya memberi ceramah di Padang dan Bukittinggi, tapi ia juga dari dekat mengalami keganasan perang itu, sebab 'tiga orang seniman tewas disergap pemberontak' (*Catatan* hlm. 9; lihat pembicaraan cerpen *Yang Pesta dan Yang Tewas* dalam Bab 9). Pramoedya tidak lupa mencantumkan bahwa ia mendapat surat penghargaan atas partisipasinya dari Kepala Staf Angkatan Darat, A.H. Nasution.

Satu bulan kemudian, Pramoedya mendirikan *studieclub* Simpat Sembilan yang mendorong pemerintah menarik kembali keputusan Pemerintah Republik Indonesia tanggal 4 November 1945. Keputusan itu menyerukan agar didirikan partai-partai politik untuk meningkatkan kadar demokrasi Republik Indonesia dan dengan demikian memperbesar kredibilitas Republik di dunia internasional. Pramoedya dan kawan-kawannya menganggap keputusan yang diprakarsai Mohammad Hatta itu sebagai pengkhianatan revolusi, sebab kekuatan revolusi yang pada mulanya ada di tangan rakyat dipecah dan dibagi-bagi antara partai-partai; dengan demikian kekuatan yang satu itu terpaksa,

'menghadapi dua front: imperialisme dan pertentangan partai-partai yang merembet menjadi-jadi, dimulai dengan clash Madiun sampai jauh-jauh sesudah pemulihan kedaulatan, yang menjadi biang keladi kesengsaraan rakyat dan penumpukan kekayaan pada partai-partai yang berkuasa' (*Catatan* hlm. 9).

Dari komentar semacam ini sudah jelas bahwa pada 1959, Pramoedya menyetujui dan menyokong Presiden Soekarno dalam perlawanannya yang makin keras terhadap 'demokrasi liberal yang dianggap gagal'. Keputusan 4 Nopember 1945 betul-betul dihapuskan, kemudian presiden mengkonkretisasi konsepsi politik dalam Dekrit Presiden 5 Juli 1959 dan dalam politik Manipol tanggal 17 Agustus 1959, yang berjudul 'Penemuan kembali revolusi kita'.

Sebelumnya, Pramoedya sudah aktif di bidang lain: ia ikut mendirikan Panitia Nasional untuk Konferensi Pengarang Asia Afrika, dengan sokongan berbagai instansi pemerintah. Pada 7 September 1958, delegasi yang dipimpin oleh Pramoedya berangkat ke Tasjkent, tempat konferensi diadakan; nampaknya Pramoedya memainkan peran yang cukup penting dalam penyusunan resolusi dan rencana kerjanya. Seusai konferensi itu, Pramoedya mengunjungi berbagai tempat di Uni Sovyet dan Cina, kemudian pulang lewat ibu kota Myanmar, Rangoon, di mana ia bentrok dengan staf Kedutaan R.I. yang menurut Pramoedya tidak bersedia membantu dan melayaninya dengan sepatutnya.[27]

Sekembalinya di Indonesia Pramoedya untuk pertama kali dilibatkan dengan resmi dalam Lekra: dalam Kongres Nasional Lekra yang diadakan di Solo antara 22 dan 28 Januari 1959, Pramoedya terpilih sebagai anggota pimpinan pleno. Sejak itu namanya tak terlepaskan lagi dari organisasi kebudayaan yang berada di bawah naungan PKI dan yang makin terkemuka perannya dengan naik bintangnya partai itu dalam politik Presiden Soekarno. Hal itu terutama tampak dalam pembentukan *Front Nasional* di mana PKI dengan resmi diikutsertakan dan dalam tekanan makin kuat pada konsep Nasakom.[28] Kongres Solo

membawa juga pergeseran fundamental dalam garis *policy* Lekra. Pada Kongres itu pemimpin PKI, Nyoto, dalam ceramah dengan judul 'Revolusi adalah Kembang Api' mengemukakan bahwa politik harus menjadi pedoman di segala bidang kehidupan, termasuk kebudayaan. Pada tahun berikutnya, Lekra mengambil alih semboyan 'Politik adalah Panglima' Nyoto sebagai dasar keyakinan budayanya, dan Pramoedya menjadi penyambung lidah ideologi kebudayaan itu, antara lain lewat kegiatannya sebagai redaktur *Lentera*, lampiran kebudayaan harian *Bintang Timur*.

Tetapi sebelum sempat memainkan peran terkemuka di bidang kebudayaan, khususnya kesusastraan revolusioner, ia masih harus mengalami penderitaan yang pernah ia sebut sebagai siksaan terberat dalam hidupnya, yaitu penahanan dalam penjara selama sembilan bulan dilantarankan oleh terbitnya bukunya *Hoa Kiau di Indonesia*. Buku yang keluar pada Maret 1960 itu merupakan suntingan kembali sembilan surat terbuka yang diterbitkan Pramoedya dalam *Berita Minggu* pada masa November 1959-Februari 1960.[29] Surat-surat itu ditulis 'sejak terjadinya gegeran Hoakiau di Indonesia' (Pramoedya 1960: *Perkenalan*). Ada baiknya diberi sedikit latar belakang penerbitan buku ini.

Sejak 1956, makin banyak terdengar suara anti-Cina di Indonesia; latar belakang sikap itu bermacam-macam: ada anasir rasialis yang secara laten selalu hadir, ada aspek ekonomi sebab orang Cina makin menguasai kehidupan ekonomi, khususnya setelah orang Belanda diusir dari Indonesia; berkaitan dengan itu ada juga perasaan agama, khususnya di kalangan pedagang Muslim yang merasa terancam oleh persaingan Cina.[30] Menteri Perdagangan Indonesia pada 14 Mei 1959 mengumumkan keputusan bahwa izin berdagang bagi pedagang kecil asing yang bekerja di luar kota-kota besar mulai 31 Desember tidak akan diperpanjang lagi. Keputusan itu menimbulkan situasi yang cukup tegang; di Indonesia sendiri terjadi bentrokan antara kaum kiri, khususnya PKI yang membela orang Cina dengan partai Islam dan golongan lain yang disokong oleh tentara. Pimpinan

Angkatan Darat dalam situasi ini melihat kemungkinan berkayuh sambil ke hilir: sambil memecahkan kekuasaan ekonomi orang Cina, PKI dapat dihantam. Presiden Soekarno menghadapi situasi bagai makan buah si malakama: memusuhi RRC dan mengecewakan komunis dalam negeri yang begitu loyal mendukung politik Manipol-nya, atau menghapuskan keputusan Menteri Perdagangan yang berarti konflik dengan tentara dan masyarakat Islam. Soekarno tak dapat tidak memilih alternatif pertama: pada 16 November dikeluarkan Peraturan Presiden no. 10 yang mewajibkan semua pedagang dan usahawan kecil Cina di daerah pedesaan menutup usahanya per 1 Januari 1960. Lagi pula di Jawa Barat tentara dengan cukup keras memaksa implementasi peraturan itu: orang Cina tidak hanya dipaksa menutup tokonya, melainkan juga dilarang tinggal di daerah itu dan bahkan dengan paksa mulai diboyong ke kota-kota.

Terutama tindakan terakhir itu melibatkan pemerintah Indonesia dalam konflik gawat dengan pemerintah komunis Mao Tse Tung di Tiongkok, yang bahkan lewat kedutaan besarnya di Jakarta mulai campur tangan dalam urusan setempat. Hal itu lebih menggalakkan lagi tentara Indonesia dalam pelaksanaan peraturan tersebut. Puluhan ribu orang Cina terpaksa kembali ke tanah airnya dan ketegangan diplomatik antara kedua negara itu baru mulai reda pada April 1961, dengan kunjungan menteri luarnegeri Cina ke Indonesia.[31]

Pramoedya dalam *Hoa Kiau di Indonesia* memihak orang Cina tanpa syarat. Namun, bukunya bukan pertama-tama polemik politik. Ia tidak menganggap cukup mengambil pendirian demi tujuan atau ideologi politik; ia mendalami sejarah masalah orang Cina di Indonesia dengan memanfaatkan banyak sumber ilmiah dan lain-lain. Dengan panjang-lebar ia menguraikan aspek-aspek positif kehadiran mereka di Indonesia sejak berabad-abad dan sumbangan sangat berarti yang diberikannya pada ekonomi dan kehidupan sosial dan budaya di Indonesia.[32] Ia tidak lupa menekankan peran banyak orang Cina sebagai kawan rakyat Indonesia dalam perlawanan menentang penjajah asing.

Ia mengakui bahwa ada juga aspek negatif; di antara orang Cina dulu dan sekarang di Indonesia memang ada orang dengan metalitas kolonial dan imperialis, tetapi 'kejahatan ada pada setiap bangsa'; menurut pertimbangan kesejarahan Pramoedya, aspek positif kehadiran Cina di Indonesia jauh melebihi aspek negatifnya. Dan yang paling penting: peraturan dan tindakan pemerintah membahayakan persahabatan rakyat Indonesia dengan rakyat Cina, yang keduanya baru-baru ini

> 'keluar sebagai pemenang dalam perjuangan melawan imperialisme dan kolonialisme. [...] Setiap gegeran yang mengurangi hubungan baik antara Indonesia dan RRT pasti menjadi kasur empuk bagi tempat tidur kaum komprador dan kaum imperialis dunia, dan lebih dari hanya itu ialah mengurangi kewibawaan dasa sila Bandung, mengurangi arti perjuangan kedua-dua Rakyat ini untuk melenyapkan imperialisme dan kolonialisme dari muka bumi' (*Hoa Kiau* hlm. 195-196).

Keyakinan Pramoedya nampaknya sejajar dengan pendirian PKI yang sejak awal membela orang Cina. Dapat disangsikan apakah motifnya juga sama dengan atau diilhami oleh ajaran politik kaum komunis. Dalam hal itu harus diingat juga bahwa pada masa itu PKI masih berorientasi ke Moskwa, bukan ke Peking. Pada akhir 1962, Aidit masih mengumumkan bahwa hanya ada satu pemimpin gerakan komunis sedunia, yaitu Partai Komunis Sovyet. Sesungguhnya pembelaan orang Cina di Indonesia oleh PKI pada 1959-1960 agak bersifat mendua hati.[33] Baru sejak 1963 PKI makin condong ke Peking, antara lain sehubungan dengan politik konfrontasi Indonesia terhadap Malaysia.

Dalam uraian Pramoedya aspek kepartaian atau politik praktis tidak menonjol. Alasan terpenting Pramoedya dapat disimpulkan sebagai berikut: pertama, demi perikemanusiaan, yang tidak kebetulan dikemukakannya dengan panjang-lebar dalam surat pertama; dalam kesimpulannya ia mengatakan: 'Kita harus tampil ke depan dan menyatakan segala yang me-

langgar perikemanusiaan adalah biadab' (*Hoa Kiau* hlm. 189). Kedua, demi keadilan; orang Cina yang sudah lama berada di Indonesia berhak tetap tinggal dan bekerja di situ. Ketiga, sumbangan ekonomi sangat positif yang diberikan orang Cina sebagai perantara dengan menyediakan modal dan kemahiran yang esensial di tingkat pedesaan. Dan terutama, kesolideran yang mutlak perlu antara rakyat Indonesia dan Cina dalam perjuangan melawan imperialisme dan kolonialisme.

Yang pasti ikut menentukan pendirian pro-Cina Pramoedya dan mendorongnya membela orang Cina ialah simpati dan kekagumannya terhadap rakyat Cina yang ia rasakan sejak kunjungannya ke Peking pada 1956 dan yang diperkuat lagi selama kunjungan kedua, pada Oktober 1958. Sangat menarik pula surat-surat tentang 'Hoa Kiau' dialamatkan pada wanita yang disebutnya 'Ch. Hs-y di P', jelas wanita Cina di Peking. Menurut Mandal (1996:60) wanita itulah yang mulai ia kenal pada kunjungan pertama, Chen Xiaru (Tjen Sja Yu); ini mahasiswa jurusan Indonesia di Peking yang menjadi juru bahasa, yang menerjemahkan roman *Salah Asuhan*, dan yang mengawaninya sebagai *guide* dan penerjemah pada kunjungan kedua. Sejak itu mereka mengikat persahabatan yang cukup akrab.[34] Penerbitan buku itu membawa akibat yang sangat pedih bagi Pramoedya. Karya itu segera dilarang, mungkin pada April 1960. Pramoedya sendiri masih sempat berjalan ke luar negeri selama dua bulan (Juli-Agustus), antara lain mengunjungi Bombay dan Kairo, mungkin juga Cina.[35] Namun, begitu kembali ia dipanggil oleh Peperti (Penguasa Perang Tertinggi), diinterogasi oleh Kolonel Sudharmono (yang kemudian akan menjadi wakil presiden), kemudian disekap selama dua bulan di rumah tahanan militer di Jakarta; pemeriksa lain menuduhnya ia mau 'menjual negara pada RRT'. Setelah pemeriksaan kedua oleh Sudharmono, Pramoedya dipindahkan ke penjara Cipinang. Ia ditempatkan dalam sel yang amanusiawi kekotorannya, di tengah-tengah orang kriminal berat dan orang sinting, sehingga ia praktis hidup terisolasi dari sesama manusia. Sewaktu di Cipinang baru datang surat pena-

hanan dari Jenderal Nasution; keluarga Pramoedya tidak pernah diberitahu. Namun, isterinya yang mengandung tua akhirnya berhasil menemukan tempat ia ditahan, dan setelah melahirkan ia lewat iklan kelahiran anak sempat memberitahukan penahanan Pramoedya pada umum. Tetapi selama dalam penjara Pramoedya tidak menerima tanda simpati dari siapa pun juga. Nampaknya aksinya membela orang Cina hanya menimbulkan reaksi negatif di kalangan budayawan Indonesia. Pramoedya beberapa tahun kemudian penuh kepahitan menuduh Jassin bahwa dalam situasi itu humanisme universalnya terbukti semboyan omong kosong saja, sebab 'sedikit pun humanita' tidak ada pada penganutnya. Setelah hampir satu tahun Pramoedya dilepaskan dari penjara, tetapi selama beberapa waktu masih dikenakan tahanan rumah, kemudian tahanan kota.[36]

Setelah dibebaskan Pramoedya cepat mengambil kedudukan terkemuka di panggung sastra Indonesia. Mulai 16 Maret 1962 ia bersama S. Rukiah[37] menjadi redaktur rubrik kebudayaan *Bintang Timur* yang diberi judul *Lentera*. Rubrik yang pada awalnya hanya setengah halaman itu kemudian diperluas menjadi satu halaman, akhirnya bagian terbesar edisi hari Minggu terbit sebagai *Lentera* disunting oleh Pramoedya. *Lentera* menjadi media utama untuk tulisan Pramoedya yang dalam periode 1962-1965 menakjubkan banyak dan anekanya.[38] Banyak karangan masa itu adalah hasil riset mendalam, berdasarkan bahan perpustakaan, khususnya majalah dan surat kabar dasawarsa pertama dan kedua abad ini. Sungguhpun sama sekali tidak mempunyai latihan atau pengalaman ilmiah, ia sambil bekerja mengkualifikasikan diri sebagai sejarawan profesional. Dalam usaha meletakkan dasar baru bagi penulisan sejarah sastra Indonesia, Pramoedya menulis banyak karangan tentang sastra Indonesia, khususnya mengenai yang disebutnya 'sastra asimilatif', yaitu sastra yang sering disebut Melayu rendah atau roman picisan. Sastra itu oleh Pramoedya dinilai sebagai sastra tulen yang memelopori sastra Balai Pustaka dan ditulis dalam 'bahasa pra-Indonesia'. Jauh kemudian, hasil penelitian itu sebagian diterbit-

kan dalam buku *Tempo Doeloe* (1982). Dalam hubungan itu ia juga mengemukakan ide-idenya tentang pengajaran sastra Indonesia yang menurut pendapatnya harus diubah total (*Lentera* April-Juli 1963, sekali lagi selama April-Mei 1965).

Minatnya untuk pengajaran sastra juga dibangkitkan oleh karena sejak 1962 ia memberi kuliah sastra Indonesia pada Fakultas Sastra Universitas Res Publica. Tentang masalah bahasa Indonesia ia menulis sebuah esai panjang lagi, berjudul 'Basa Indonesia sebagai basa revolusi Indonesia' yang terdiri atas 11 bagian dalam *Lentera* antara September 1963 dan April 1964. Rangkaian karangan panjang lain berjudul 'Bagaimana Kisah Dikibarkannya Humanisme Universal', yang terutama meneliti asal-usul sastra Angkatan 45, dan peran Jassin dan Teeuw dalam perkembangan itu (lihat juga catatan 41 di bawah ini).

Ia menulis juga tentang sejarah awal gerakan nasional Indonesia. Sumbangan penting adalah bukunya mengenai Kartini dengan judul provokatif *Panggil Aku Kartini Saja* (1962); dalam buku itu Kartini dipentaskan bukan sebagai putri priayi, melainkan sebagai gadis yang mengidentifikasikan diri dengan rakyat biasa dan memperjuangkan kepentingannya.[39] Lagi pula ia menulis rangkaian karangan mengenai Multatuli yang sejak dahulu sangat ia kagumi dan yang dianggapnya sebagai pelopor sastra Indonesia (*Bintang Timur*, Februari-Maret 1962). Terjemahan *Max Havelaar* yang konon ia susun mulai terbit di *Lentera* sejak 30 Agustus 1964, namun tidak dengan teratur dan tidak selesai; nampaknya naskah terjemahan itu kemudian hilang.

Sangat pentinglah sejumlah karangan mengenai Raden Mas Tirto Adhisoerjo yang ia berikan tempatnya sebagai pelopor jurnalistik Indonesia; bahan itu jauh kemudian digarap dalam buku *Sang Pemula* (1985).[40] Ia menulis roman *Gadis Pantai* yang akan dibicarakan dalam Bab 9; jilid pertama diterbitkan sebagai cerber dalam *Bintang Timur*; jilid kedua dan ketiga hilang ketika dokumentasinya dimusnahkan saat penahanannya, 13 Oktober 1965. Sebagai penyunting, ia menerbitkan cerber yang sangat menarik dari berbagai segi, berjudul *Hikayat Siti Mariah*, tulisan

tokoh yang cukup misterius, Haji Mukti (*Bintang Timur*, Desember 1962-Juni 1965). Roman itu kemudian diterbitkan dalam bentuk buku dengan kata pengantar Pramoedya (1987).

Kalau kita melihat daftar, jumlah dan ciri tulisan Pramoedya selama kurang dari empat tahun tak dapat tidak kita takjub atas daya kerja dan daya cipta, demikian pula atas motivasi dan energi autodidak ini, terutama jika kita ingat bahwa kebanyakan tulisannya berdasarkan penelitian data aneka warna yang sering sukar didapat. Jangan dilupakan pula tugasnya sebagai dosen pada Universitas Res Publica yang dilakukannya dengan sangat serius, dan aktivitasnya pada Akademi Bahasa & Sastra Multatuli yang ikut didirikannya pada 1963. Nampaknya periode ini bagi Pramoedya adalah titik zenit kegiatan intelektualnya; dengan penuh kegairahan ia mengembangkan bakatnya dengan kemampuan kerja yang hampir tak terbatas. Sumbangannya selalu informatif, membuka pandangan baru, berdasarkan fakta dan data yang dikumpulkan dengan rajin, bahkan fanatik. Kedudukannya sebagai editor *Lentera* memberikan kepadanya kebebasan dan kekuasaan yang sebelumnya tak pernah dimilikinya.

Namun, aspek negatif daya ciptanya tidak dapat disangkal juga. Hasil penelitian sejarahnya sering diwarnai oleh konsepsi ideologis sehingga gambaran proses atau peristiwa historis yang dikembangkannya berat sebelah ataupun keliru saja.[41] Sifat yang menjadi kualitas pada sastrawan, yaitu menciptakan sastra berdasarkan pencitraan kenyataan, mudah menjadi kelemahan dan aib sejarawan, terutama kalau pencitraannya dibimbing oleh praduga ideologis!

Selama periode ini, tulisan Pramoedya makin polemis dan provokatif dari segi gaya dan isinya. Jelas perjalanan pertama ke Peking membawa perubahan mendalam dalam gaya dan pikirannya. Manifestasi pertama Pramoedya ini adalah tulisannya berjudul 'Ke Arah Sastra Revolusioner' yang terbit segera sesudah ia kembali dari Peking.[42] Di dalamnya dikatakan bahwa perintisan jalan baru ke arah sastra 'revolusionar' perlu. Dan konsekuensi revolusi 'adalah pembasmian atau pembatasan'.[43]

Sekarang ada dan harus ada front antara tenaga-tenaga revolusioner dan antipodanya, maka itu perjuangan menjadi makin sengit.

Ide bahwa waktunya telah datang untuk konfrontasi total menjadi makin jelas dalam karya kritisnya yang kemudian; ide itu pasti diperkuat lagi oleh pengalamannya dalam penjara pada 1960. Kompromi sudah tidak mungkin lagi; sekarang sudah waktunya untuk memukul dan menyerang terus-menerus. Ide-ide dan tulisannya makin sesuai dengan ideologi Lekra dan garis besar PKI, walaupun dapat disangsikan apakah dan sejauh manakah ia diilhami oleh ajaran komunisme yang resmi. Karya Marx tidak pernah ia baca; dengan pemimpin PKI ia jarang bertemu, dan kalau pun bertemu ia berbentrokan dengan mereka tentang masalah politik aktual. Soekarno juga tidak menaruh simpati kepada Pramoedya. Sudah tentu dengan tulisannya ia berada dalam *mainstream* politik kiri yang makin dominan pada masa itu; ia juga mengambil manfaat daripadanya, karena sebagai editor *Lentera* ia mendapat forum yang secara leluasa dapat dipergunakannya. Namun, mungkin ia juga hidup dan bekerja sebagai *Einzelgänger*, orang sendirian. Pada tahun-tahun pertama setelah pembebasannya dari Cipinang lebih banyak waktunya dihabiskan dalam perpustakaan atau di belakang mesin tulisnya. Kalau tulisannya dibaca sekarang, muncul kesan bahwa ia terutama mengembangkan konsepsi sendiri. Konsepsi itu pada dasarnya polos dan diilhami oleh rasa kerakyatan dan solidaritas keproletaran yang sejak masa mudanya mendarah daging padanya, tetapi yang pada masa ini baru sempat dirumuskan dan dilaksanakan sepenuhnya dalam tulisannya.

Sebenarnya hanya ada satu risalah panjang yang membicarakan masalah ideologi dalam sastra secara eksplisit dan teori, yaitu prasaran yang ia sajikan di depan Seminar Sastra, Universitas Indonesia, 26 Januari 1963. Tetapi dalam karya yang sangat panjang ini pun ideologi dan teori terbatas pada ringkasan beberapa ide Maxim Gorki, yang sejak lama menjadi idola dan pelopor besar bagi Pramoedya.[44] Tesis utama Pramoedya ialah: real-

isme sosialis berdasarkan humanisme sosialis atau humanisme proletar, yang bertentangan dengan yang di Indonesia disebut humanisme universal, yang sebenarnya humanisme borjuis. Yang terakhir dimanfaatkan oleh pihak tertentu untuk menetralkan aspirasi patriotik dan melancungkan cita-cita revolusi. Realisme borjuis itu akhirnya memanfaatkan realitas untuk memenangkan idealisme, yang menjauhkan seniman muda dari realitas sosial, dan membawa mereka ke pesimisme dan negativisme. Sebaliknya realisme sosialis adalah optimis dan menentang dengan militan kapitalisme dan imperialisme serta memperjuangkan rakyat dan memberantas penderitaan dan penindasan. Ia mengutip definisi realisme sosialis yang diberikan Zdanov pada tahun 1934: 1) melukiskan kenyataan dalam pertumbuhan revolusionernya; 2) kenyataan dan watak historik mesti dihubungkan dengan tugas pembentukan ideologis dan pendidikan pekerja dalam semangat sosialisme. Realisme sosialis bersifat militan, dengan kutipan dari Gorki: 'If the enemy does not surrender he must be destroyed.' Sastra mempunyai tugas yang mahapenting untuk memperlihatkan dialektik sejarah. Semboyan lain yang diambil dari Gorki tak kurang penting bagi Pramoedya: 'The people must know their history'. Justru oleh karena menderita 'udim sejarah', tidak kenal sejarah, humanisme proletar rakyat Indonesia dikhianati oleh yang disebut humanisme universal yang dibawa dari Barat. Realisme sosialis selalu menimbulkan sastra berjuang dan revolusioner yang bertujuan mengubah kenyataan yang ada.

Berdasarkan 'teori' yang sederhana ini kemudian Pramoedya memberi survai sejarah sastra Indonesia, yang sangat bertentangan dengan sejarah yang 'mapan' pada masa itu. Kriteria utama sejarah sastra baginya ialah sejauh mana karya-karya sastra membayangkan penderitaan rakyat dan perjuangan menentang penindasan imperialisme dan kolonialisme.

Tidak dapat disangkal, Pramoedya berjasa untuk pembaruan sejarah sastra dengan mengemukakan karya-karya yang sebelumnya tidak kebagian tempat, dan meletakkan tekanan yang

paling tidak membuka mata bagi alternatif-alternatif sejarah resmi. Namun, kefanatikannya serta nadanya yang agresif-polemis membawanya ke kesepihakan dan kemutlakan yang sering menghilangkan proporsi realitas dan keobjektifan dari uraiannya.[45] Secara verbal ia mempraktekkan slogan Gorki yang dikutip tadi: musuh yang tidak mau menyerah harus dibasmi atau dihancurkan.

Ada beberapa kambing hitam utama yang menjadi sasaran serangan ideologi: oleh Pramoedya dan kawan-kawannya dibangkitkan heboh sastra tentang roman Hamka *Tenggelamnya Kapal van der Wijck*, yang dituduh sebagai plagiat. Perkara itu diperpolitikkan dan diteruskan berlarut-larut untuk menghancurkan Hamka tidak hanya sebagai penulis roman, tetapi sudah tentu juga sebagai wakil golongan Islam yang sangat prominen dan berwibawa. Lepas dari masalah apakah cara kerja Hamka dalam penulisan roman itu dapat disebut plagiat, harus dikatakan bahwa objektivitas dan relativitas sama sekali hilang dari serangan terus-menerus atas tokoh kawakan itu.

Kambing hitam lain yang diserang ialah H.B. Jassin, nota bene orang yang pada awal tahun lima puluhan oleh Pramoedya dihormati sebagai guru dan pemuka kritik sastra Indonesia. Jassin sejak awal dalam kritik-kritiknya dan sebagai redaktur berbagai majalah menyokong Pramoedya dan selalu positif dalam menilai karyanya. Tetapi berangsur-angsur penghargaan Pramoedya bagi Jassin, baik pribadi maupun literer, berubah menjadi penolakan, bahkan rasa dendam. Tanda pertama perubahan itu sudah dapat dilihat dalam tulisan yang terbit pada 1953 dengan judul yang ironis: 'Ofensif Kesusasteraan 1953, H.B. Jassin sudah lama mati sebelum gantung diri.'[46] Sebagai wakil humanisme universal yang dianggap musuh berbahaya dan sebagai pembela 'plagiator' Hamka, Jassin dalam tahun enam puluhan menjadi sasaran utama teror verbal *Lentera*. Serangan paling sengit terungkap dalam 'Surat Penutup Tahun 1963 untuk H.B. Jassin' (yang setahu saya tidak pernah diterbitkan). Surat yang 12 halaman ketikan panjangnya itu penuh celaan pribadi

dan tuduhan ideologis yang pahit-getir, seakan-akan segala unek-unek yang bertahun-tahun tertimbun dalam hatinya terlampiaskan secara meledak.

Waktu peledakan itu terjadi sudah tentu tidak kebetulan. Sejak beberapa bulan perkara Manifes Kebudayaan muncul. Manikebu itu diumumkan pada September 1963 dalam majalah *Sastra*, sebagai manifesto sekelompok budayawan, dengan Wiratmo Soekito sebagai *auctor intellectualis*-nya. Mereka menentang ideologi Lekra dengan segala kesepihakannya di bidang budaya yang makin dominan di panggung Indonesia dan berikhtiar mempertahankan kebebasan penciptaan kreatif lepas dari paksaan ideologi atau partai mana pun.[47] Sejak itu Manikebu dan penyokongnya, khususnya Wiratmo dan Jassin, menjadi bulan-bulanan utama Lekra. Konfrontasi itu diperhebat lagi sekitar Konferensi Karyawan Pengarang se-Indonesia (KKPI), yang diselenggarakan di Jakarta pada awal Maret 1964 dan yang didukung oleh berbagai badan dan organisasi non-komunis dengan bantuan Angkatan Darat. Konferensi itu mendapat tanggapan berlimpah-limpah dari seluruh Indonesia. Setiap minggu *Lentera* melancarkan serangan seru tidak hanya pada ideologi kontrarevolusioner para 'manikebuis', melainkan sering juga pada aspek kehidupan pribadi mereka. Setiap senjata dianggap 'halal' untuk memukul mereka; dalam *Lentera* terbit daftar hitam para manikebuis dan para peserta KKPI. Karena PKI dan Lekra juga makin berkuasa dalam politik, usaha penentang Manikebu ternyata efektif. Presiden Soekarno secara resmi melarang Manikebu pada 8 Mei 1964, izin terbit majalah *Sastra* sebagai corong bicara Manikebu dicabut, dan ada penganut Manikebu yang terancam dalam kedudukan sosial dan ekonomi mereka; misalnya lewat aksi mahasiswa dan staf kiri yang didalangi PKI dan Lekra, dosen Fakultas Sastra seperti H.B. Jassin dan Boen Oemarjati terpaksa mundur.

Dalam pertentangan ideologi yang makin tajam itu Pramoedya memainkan peran dominan. Dengan penanya sebagai senjata yang ampuh dan dengan suaranya yang lantang,[48] ia terus-

menerus giat 'membabat' dan 'menghantam' musuh yang tak kunjung menyerah. Polemik yang objektif dan 'zakelijk' nampaknya tidak mungkin lagi; jalan tengah antara perkawanan dan perlawanan tidak ada lagi. Pemakaian bahasa dan peristilahannya juga makin cenderung ke arah sloganisme, di mana gaya memaki-maki dan menghina menggantikan dialog dan diskusi rasional.[49]

Terperangkap bubu lagi

Pada 9 Mei 1965, Pramoedya menulis karangan dalam *Lentera* dengan judul 'Tahun 1965 Tahun Pembabatan Total'. Sejarah memang ada ironinya: judul itu ternyata profetis dalam arti yang terbalik dengan yang dimaksudkan pengarangnya. Pada 30 September 1965, Gestapu sesungguhnya membawa pembabatan total terhadap PKI, Lekra dan penganut-penganutnya, bukan hanya pembabatan vokal, melainkan juga pembabatan fisik.[50] Peristiwa itu juga dengan sekali pukul membawa kehancuran 'kerajaan' Pramoedya. Dalam katanya sendiri:

> 'Pada malam 13 Oktober [rumahnya] dikepung dan dihujani batu oleh gerombolan pemuda, sebagian bertopeng, dilanjutkan oleh penculikan yang dilakukan oleh team tentara dan polisi, dengan penghinaan dan pemukulan dengan gagang tommygun sehingga merusakkan pendengarannya untuk sisa hidupnya [...] dan perampokan atas segala harta bendanya. Termasuk yang terampok adalah sejumlah naskah yang belum sempat diterbitkan karena dalam masa itu penerbit-penerbit profesional menolak menerbitkan karya-karyanya, koleksi dokumen 1918-1948, koleksi majalah sejak abad lalu, dan koleksi buku, yang menurut pustakawan yang mengurusnya, berjumlah sekitar 5.000 jilid'.[51]

Nampaknya dengan demikian secara tragis berakhir masa jaya Pramoedya sebagai tokoh terkemuka di dunia kesastraan Indonesia. Dengan peribahasa Belanda dapat dikatakan: 'wie wind zaait zal storm oogsten': yang menanam angin akan panen prahara.

Pada awalnya Pramoedya diringkus di penjara Salemba, lalu disekap dalam penjara di Tangerang; setelah empat bulan ia dikembalikan ke Salemba, sampai Juli 1969. Pada bulan itu ia dipindahkan ke penjara Karangtengah di Nusa Kambangan, tempat penjahat berat dipenjarakan sejak zaman kolonial. Dalam hal Pramoedya, Nusa Kambangan ternyata menjadi pelabuhan transit: pada 16 Agustus ia bersama ribuan sesama tapol (tahanan politik) diboyong ke pulau Buru. Cerita perjalanan itu jauh kemudian ditulisnya dengan amat mengharukan dalam surat fiktif kepada anak sulungnya.[52]

Di Buru ia terpaksa tinggal lebih dari sepuluh tahun. Kesan-kesan kehidupan yang pahit dan pengalaman yang menyedihkan sebagai tapol, terpisah dari keluarga dan terasing dari dunia sastra Indonesia, diceritakan dalam *Nyani Sunyi Seorang Bisu*. Saat terpenting selama sepuluh tahun itu mungkin ketika ia menerima mesin tulis dan mendapat izin untuk menulis (1973); saat itu tidak hanya mempunyai arti besar bagi pengarang sendiri, melainkan juga untuk sastra Indonesia dan dunia, sebab selama tahun-tahun berikutnya Pramoedya sempat menyelesaikan naskah empat jilid *Karya Buru, Arus Balik,* dan beberapa karya lain. Hal itu dimungkinkan oleh solidaritas rekan-rekannya yang membebaskannya dari tugas kerja lain, sehingga ia dapat membaktikan diri sepenuhnya pada penulisannya.[53] Karya besar itu sebelum ditulis diceritakan dalam tradisi sastra oral kepada teman-temannya di Buru.

Baru pada akhir 1979 ia dilepaskan; ia 'berangkat dengan rombongan Buru terakhir ke Jawa'. 'L'histoire se répète', sejarah berulang lagi, sebab tiga puluh tahun sebelumnya Pramoedya juga termasuk kelompok tahanan terakhir yang dibebaskan dari penjara Belanda. Menurut informasi (desas-desus?) yang didengar oleh Pramoedya, ia bersama kelompok kecil tahanan lain mau 'disembunyikan' oleh penguasa di Nusa Kambangan, tetapi berkat tekanan politik internasional kelompok tapol itu, termasuk Pramoedya, akhirnya dilepas di Semarang dan ia diizinkan pulang ke keluarganya di Jakarta yang sejak 14 tahun

lebih tidak dilihatnya.

Sejak itu Pramoedya 'bebas', tetapi bebas dalam kurungan: kebebasan itu sesungguhnya kebebasan semu. Kebebasan bergeraknya sangat terbatas. Haknya sebagai warga negara Indonesia tidak dikembalikan. Dan hak asasi lain: kebebasan berbicara, *freedom of speech*, juga terus-menerus dibredel. Jadi, selama 16 tahun terakhir ini ia praktis tahanan kota. Hidup sosialnya sebagai anggota masyarakat Indonesia tidak dapat dilangsungkan lagi, apalagi dikembangkan, ia tidak dapat aktif ikut di dunia sastra, dan dari segi biodata tidak banyak yang patut diceritakan mengenai periode 16 tahun ini.

Namun, itu tidak berarti bahwa riwayat hidupnya telah berakhir. Secara paradoksal dapat dikatakan bahwa kehadirannya di Indonesia masih tetap terasa, bahkan adakalanya menonjol. Sudah dalam tahun berikut dunia sastra kaget dengan terbitnya dua buku, *Bumi Manusia* dan *Anak Semua Bangsa*, buah tangan dari Buru. Roman sejarah itu langsung meraih sukses besar; dalam waktu singkat sejumlah cetakan ulang diperlukan, kritik menanggapi buku itu dengan cukup antusias, walaupun ada juga yang keras menolaknya.[54] Di luar negeri Pramoedya yang sebagai tapol menjadi lambang perjuangan demi hak asasi manusia sekarang menjadi terkenal juga sebagai sastrawan berkaliber internasional. Bukunya juga terbit di Malaysia, demikian pula dalam bahasa asing, pertama-tama di Nederland, kemudian dalam bahasa Inggris, dan entah berapa bahasa dunia lain. Namun, di Indonesia pada Mei 1981 kedua buku itu dilarang peredarannya oleh Jaksa Agung; dan nasib yang sama menimpa dua jilid berikut dari tetralogi *Karya Buru*, masing-masing berjudul *Jejak Langkah* (1985) dan *Ruman Kaca* (1988). Peran publik dalam kehidupan sastra ternyata tidak mungkin bagi Pramoedya: ketika pada 1981 ia memberikan ceramah di Fakultas Sastra UI atas undangan Senat Mahasiswa, tentang 'Sikap dan peranan kaum intelektual di Dunia Ketiga, khususnya di Indonesia' ia 'diusir dengan surat tertulis oleh Dekan. Diinterogasi oleh Satgas Intel selama seminggu à 8 jam' (*Biodata* 1992 hlm. 13); anggota

Senat yang dianggap bertanggung jawab dipecat dan dipenjarakan. Namun, ia makin mendapat pengakuan dan penghargaan internasional; *Karya Buru* diterjemahkan ke dalam makin banyak bahasa asing, Barat maupun Timur; pengarangnya diangkat sebagai anggota kehormatan Pusat PEN di berbagai negeri: Australia, Swedia, Amerika Serikat, Inggris, Jerman, dan pada 1988 ia menerima 'Freedom to Write Award' dari organisasi PEN di Amerika Serikat. Pramoedya juga dicalonkan untuk Hadiah Nobel Sastra.

Masih ada beberapa buah tangan Pramoedya lain yang terbit, kebanyakan hasil riset historis yang dilakukan sebelum 1965: antologi 'sastra pra-Indonesia', dengan judul *Tempo Doeloe* (1982); biografi Tirto Adhi Soerjo *Sang Pemula* dengan antologi tulisan pelopor jurnalistik Indonesia ini (1985), yang juga oleh sejarawan internasional diakui sebagai sumbangan penting pada penulisan sejarah masa awal gerakan nasional Indonesia;[55] edisi *Hikayat Siti Mariah* karya Hadji Moekti, dengan kata pengantar Pramoedya, yang sebelumnya diterbitkan sebagai cerber dalam *Lentera*. Jangan dilupakan pula roman yang termasuk karya kreatif Pramoedya yang paling mengesankan: *Gadis Pantai* (1987), yang juga sebelumnya pernah diterbitkan sebagai cerber. Kebanyakan karya yang diterbitkan sejak 1980 adalah penerbitan Hasta Mitra, dan disunting oleh Joesoef Isak, teman akrab Pramoedya yang juga disekap sebagai tapol selama sepuluh tahun. Pramoedya sendiri tidak mempunyai kesanggupan berkonsentrasi lagi untuk melakukan karya kreatif yang besar, sebagai akibat perlakuan yang dideritanya selama penahanannya. Namun, ia masih ikut berpolemik dan mempertahankan diri terhadap serangan lawannya lewat stensilan-stensilan serta lewat wawancara dan publikasi di majalah di luar negeri. Di Indonesia sendiri suara kritisnya tetap dibungkam.

Dalam dasawarsa ini pun masih ada terbitan baru: dua buku yang meriwayatkan pengalaman dan observasinya selama di Buru pertama-tama diterbitkan dalam terjemahan Belanda, dengan judul *Lied van een Stomme* (1991); jilid pertama kemudian

terbit di Indonesia *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* pada kesempatan hari ulang tahunnya yang ke-70 (6 Februari 1995), tetapi segera dilarang. Buku ini merupakan semacam kolase, sebagian bersifat faktual mengenai nasib dia sendiri dan sesama tahanan di Buru, sebagian lain permenungan dan observasi yang bermacam-macam. Bagian kedua, yang versi aslinya belum diterbitkan, mengandung sejumlah surat Pramoedya dialamatkan (tetapi tidak pernah dapat dikirim) kepada anak-anaknya, yang mengandung banyak data otobiografis yang juga dimanfaatkan dalam Bab ini (lihat catatan 3).

Pada 17 Agustus 1995, ada kejutan baru dengan terbitnya *Arus Balik*, satu roman sejarah lagi yang amat tebal dan yang juga berdasarkan bahan-bahan sejarah yang dikumpulkan sebelum 13 Oktober 1965. Tetapi dokumentasi itu tidak tersedia lagi ketika roman itu diciptakan dan diceritakan kepada teman-temannya di Buru, lalu ditulis di sana. Karya yang berlatarkan situasi di Jawa pada awal abad keenam belas itu merupakan suatu prestasi cemerlang lagi (lihat kupasannya dalam Bab 12).

Sekali lagi Pramoedya, tidak atas kemauannya sendiri, menjadi pusat heboh sastra besar di Indonesia dan diluarnya ketika ia pada 1995 dianugerahi 'Ramon Magsaysay Award for Journalism, Literature, and Creative Communication Arts' di Manila. Pengurus yayasan bersangkutan memberikan kehormatan yang disertai hadiah US$ 50.000,- kepada Pramoedya berdasarkan jasanya sebagai pengarang, 'illuminating with brilliant stories the historical awakening and modern experience of the Indonesian people'.

Penganugerahan hadiah Magsaysay menimbulkan prahara protes di Indonesia di antara sejumlah sastrawan dan budayawan, dengan Mochtar Lubis sebagai tokoh yang paling vokal. 26 pengarang, di antaranya dua pemenang hadiah Magsaysay sebelumnya, Mochtar Lubis dan H.B. Jassin, dan beberapa tokoh terkenal seperti Asrul Sani, Rendra, Taufiq Ismail, Ikranagara, menujukan pernyataan bersama kepada Yayasan Hadiah Ramon Magsaysay sebagai protes terhadap keputusan Yayasan

dan mendesaknya membatalkan keputusan itu.[56] Alasan utama mereka ialah peran terkemuka yang selama bertahun-tahun dimainkan Pramoedya sebagai pemuka Lekra dalam penindasan terhadap sesama seniman yang tidak sepaham dengan dia.

> 'Dia memimpin penindasan kreativitas penulis, dramawan, sineas, pelukis, dan musikus non-komunis, melecehkan kebebasan ekspresi, menyambut pelarangan buku dan piringan hitam dan mengelu-elukan pembakaran buku besar-besaran di Jakarta dan Surabaya.' Disebut juga sebagai faktor pemberat bahwa 'sebegitu jauh Pramoedya tidak pernah terdengar menyesalkan peran yang dilakukannya dulu, tidak pernah mengakui seluruh sepak-terjangnya di masa itu sebagai tindakan pembrangusan kemerdekaan kreatif yang dilakukan secara sistematik.'

Dianggap sangat ironis bahwa hadiah yang memakai nama Magsaysay, yang seumur hidup memperjuangkan demokrasi dan hak asasi manusia, sekarang diberikan kepada penulis yang selama periode ia ikut memimpin Lekra terbukti anti demokratis dan ikut menindas hak itu. Ketika ternyata pengurus yayasan tidak menerima protes itu, Mochtar Lubis bahkan pergi ke Manila untuk mengembalikan uang yang pernah ia terima sebagai hadiah Magsaysay.

Di Indonesia terjadi dua front, satu pro dan satu kontra Pramoedya. Tiga budayawan terkemuka yang tidak mau menandatangani pernyataan itu, misalnya Ajip Rosidi, Goenawan Mohamad, dan Arief Budiman, kedua yang terakhir dulu juga penandatangan Manikebu, yang juga menjadi korban teror dan penindasan oleh Pramoedya dan Lekra. Yang terakhir dalam karangan di *Horison* (Oktober) menjelaskan mengapa dia walaupun demikian tidak mau ikut dalam aksi protes itu:

> 'Saya tidak mau bersikap seperti Pram dulu, mencegah seseorang mendapatkan sebuah hadiah yang memang pantas diperolehnya, hanya karena dia lawan kita. Kalau ini kita lakukan, maka ini artinya kita menghidupkan kembali budaya yang kita lawan dulu. Kita tidak menciptakan budaya baru yang lebih baik. Lalu, siapa

jadinya yang menang?
Tapi sebaliknya, kalau saya bahkan menyambut hadiah tersebut dengan penuh syukur, maka kita membuktikan bahwa kita sudah keluar dari budaya kesewenang-wenangan kekuasaan yang dulu kita lawan. Kita menciptakan budaya baru di mana kita saling menghormati martabat orang lain, meskipun dia berlainan pendapat dengan kita. Saya tentu berharap bahwa karena sikap saya ini, Pram akan menjadi setuju dengan saya, bahwa bagi seorang intelektual, kebebasan manusia lebih bernilai ketimbang kekuasaan.'

Bagi Goenawan alasan penting untuk tidak menandatangani pernyataan protes adalah karena Pram masih belum bebas, belum dipulihkan hak-hak sipilnya, masih ada pelarangan terhadap bukunya, pelarangan bepergian ke luar negeri dan lain-lain.

Heboh sastra terbaru ini membuktikan 'The Manifesto is not dead', menurut judul risalah Keith Foulcher (1994). Kontroversi lama tetap ada, Pram tetap keras kepala menolak bertobat dan minta maaf atas kelakuannya sebagai pemuka Lekra; ia tetap penuh amarah terhadap kelakuan yang ia derita selama 20 tahun lebih. Lawannya tak kurang mendalam rasa dendamnya atas teror pihak Lekra yang mereka derita, dengan Pramoedya sebagai pemukanya yang paling vokal. Dan di tengah-tengah ada pihak ketiga, dengan Goenawan Mohamad sebagai wakil terkemuka, yang berseru kepada para oponen kedua kubu itu agar mereka menepiskan kecurigaan:

'Kalangan Manikebu tidak perlu ada dendam karena bekas-bekas Lekra sudah mengalami persekusi yang lebih dahsyat, lebih hebat daripada yang kami alami. Kedua, teman-teman di Lekra seharusnya merenungkan kembali apa yang terjadi di masa lalu bahwa mereka melakukan kesalahan, melakukan persekusi terhadap kaum Manikebu. Itu harus dikemukakan. Ketiga, kaum generasi muda jangan hanya melihat ini tanpa mempelajari sejarah secara lengkap.'[57]

Demikianlah Pram tetap berada dalam situasi paradoksal. Pada satu pihak ia terpaksa hidup sebagai paria yang sudah tiga puluh tahun lebih kehilangan hak asasinya sebagai manusia dan warga Indonesia, tanpa pernah diadili dalam proses hukum yang pantas, dan dipaksa bungkam, tanpa diberi kesempatan membela diri di muka umum. Pada pihak lain ia tetap hadir, di Indonesia maupun di dunia internasional, sebagai tokoh raksasa, yang tingkah-lakunya di masa lampau kontroversial, tetapi yang keunggulannya sebagai sastrawan diakui oleh seluruh dunia.

Bab II

Masa Kanak-Kanak di BlorA
Penghayatan dan kenangan

Pengantar

Masa kanak-kanaknya sangat berkesan dalam karya sastra Pramoedya. Dalam Bab ini akan dikupas sejumlah cerita yang memunculkan orang-orang Blora, sebagaimana pengarang menciptakannya dari ingatannya. Semua cerita ini dimuat dalam kumpulan *Tjerita dari Blora*, yang untuk pertama kali terbit dalam tahun 1952.[1] Pertama-tama akan dibicarakan lima cerita yang memanggungkan seorang bocah sebagai protagonis. Bahkan pencerita sendiri menjadi salah satu di antara kelima anak itu, dan pada umumnya terbukti ia cukup akrab dengan peristiwa yang dihayati atau disaksikannya. Empat cerita lain juga menokohkan manusia di Blora di zaman pra-revolusi, namun di sini pencerita menjadi peninjau dari jauh, tidak langsung terlibat dalam peristiwa yang diceritakan. Dalam Bab kemudian (Bab 5) masih akan dibicarakan lagi tiga cerita yang memotret keluarga-keluarga di Blora, yang demikian mirip satu sama lain, sehingga menariklah membaca ketiganya dalam antarkaitannya. Namun ketiga cerita itu tidak berlatarkan keadaan di Blora sebelum perang, melainkan dalam masa kemudian, mulai dari penjajahan Jepang sampai sesudah pemulihan kedaulatan (1950). Dalam Bab 13 akan dibicarakan sebuah cerita lagi, yang protagonisnya seorang pengarang muda di Blora. Cerita ini disituasikan dalam masa sesudah revolusi pula.

Kanak-kanak di Blora

Dari segi teknik penceritaan lima cerita awal dalam *Tjerita dari Blora* jelas menunjukkan persamaan. Kelimanya dikarang

dari perspektif ganda, pada satu pihak sebagai cerita aku, kenang-kenangan seorang bocah yang disajikan dalam gaya kekanak-kanakan yang sesuai dengan umur mudanya, namun pada pihak lain cerita ini berjalinan dengan komentar pencerita aku-dewasa, yang menulis sambil menoleh di masa kemudian. Dalam Bab 11 teknik perspektif ganda, dengan efeknya yang khas akan dikupas secara lebih mendalam; sebenarnya teknik ini juga sering digunakan Pramoedya dalam karya lain.

Tema pokok cerita pertama, *Yang Sudah Hilang* sudah terkandung dalam judulnya. Hal-hal dan peristiwa masa muda kita hilang, yang tinggal hanyalah kenang-kenangan, seperti berulang-ulang dikatakan dalam cerita ini: 'Dan ini pun, kini telah hilang. Hilang dari rabaan pancaindera, untuk dapat abadi bersinggasana dalam kenang-kenangan. [...] Dan sebagai yang lain-lain juga semua itu pun telah terseret-seret dan lenyap dari jangkauan pancaindera.' [2]

Jadi, pokoknya di sini pertentangan antara kehilangan kenyataan masa muda, hal-hal yang tidak teraba lagi, dengan kenangan-kenangan pedihnya, yang tidak kunjung hilang. Kita membaca tentang suka-duka sehari-hari seorang kanak-kanak, tentang ketakutan dan keinginannya, tentang orang dewasa yang menentukan kehidupannya: ibunya, penghibur dan pelindung, selalu ada dan sedia, takwa beriman, namun terkadang juga tak terpahami dalam kepeduliannya dan dukacitanya, sikap strengnya; di samping ibu sang ayah, idola yang dikagumi, sekaligus sumber dukacita intens bagi anak, karena terlalu sering ia tidak hadir, lagi pula penuh teka-teki dalam hubungannya dengan sang ibu. Kita berkenalan dengan pelayan Nyi Kin yang memanjakannya dan yang menceritakan dongeng-dongeng, namun tiba-tiba menghilang dari hidupnya dan meninggalkannya tak terlipur; kemudian muncul babu baru; dengan dia si kecil mengalami peristiwa mengerikan dengan seekor monyet di dapur. Banyaklah kenang-kenangan yang ditimbulkan: wisata ke Rembang; hari Lebaran dengan bunga apinya yang mempesona; matinya sang kakek, lagi pula kakek tiri yang

menjadi sial karena dosanya sendiri.

Dalam arti tertentu cerita ini umum-manusiawi, tentang seorang kanak-kanak dalam dunia orang dewasa. Setiap pembaca dapat mengenal dirinya sendiri dalam situasi yang gawat antara sang ayah dan sang ibu, dalam tanggapannya atas peristiwa yang tak terpahami, dalam teka-teki, ketakutan dan kesenangannya. Namun sekaligus cerita ini secara khas bersifat Indonesia, pertama-tama karena latarnya: Blora, alam Indonesia, kemudian hubungan-hubungan sosialnya, ibu yang saleh, putri seorang penghulu, dan ayah yang tidak begitu saleh; perbedaan sosial antara keluarga si-aku yang dalam pergaulan setempat cukup tinggi kedudukannya, dengan pelayan, perempuan dari lapisan terendah, penderita raja singa yang terbuang, tanpa hak apa pun juga, yang dienyahkan bila ia melanggar aturan keadilan sang ibu yang keras. Jarak antara ibu dan pelayan juga terbukti dari cerita-ceritanya yang berbeda: sang ibu menceritakan cerita dari dunia Islam, atau dari peristiwa sezaman dan sedunia, tentang nasionalis agung, pendiri Taman Siswa Ki Hadjar Dewantara, demikian pula tentang akibat-akibat penjajahan Belanda, dan tentang nasionalis-nasionalis yang ditahan dan dibuang (hlm. 42). Sebaliknya Nyi Kin menceritakan dongeng-dongeng tentang binatang dan buta-raksasa, tentang tokoh-tokoh wayang seperti Rama dan para pahlawan wayang yang bukan termasuk warisan kebudayaan Islam. Si anak mengagumi pahlawan-pahlawan di zaman purba yang hebat itu — dan pencerita akuan insaf 'tak ubahnya aku waktu itu dengan orang sekarang yang kehilangan masanya sendiri mengagumi masa-masa yang telah silam' (hlm. 20).

Ancaman yang diakibatkan oleh sang ayah yang sering sampai larut malam tidak muncul merupakan tema penting dalam cerita ini. Si anak hidup dekat dengan ibunya, namun ketakhadiran sang ayah menimbulkan kesunyian dan kekosongan dalam kehidupannya. Pencerita ingat bagaimana pada hari tertentu ketakutan itu mencuat menjadi krisis: ketika melarikan diri kepada ibunya, ia sebagai anak tiba-tiba teringat (jadi ingat-

an tingkat dua: pencerita teringat apakah ia teringat sebagai anak!) bagaimana mereka sekeluarga pernah naik kereta api, mengunjungi sang kakek dan nenek, ke Rembang, di mana ia pernah melihat laut. Lalu ia bertanya kepada ibunya kapan mereka akan pergi sekali lagi, namun ibu mulai terisak-isak, mengatakan bahwa tidak lama lagi mereka akan pergi ke sana untuk selama-lamanya; pasti ia senang di sana, kan? Si anak mengatakan, tentu ia akan senang; namun, tanyanya langsung: 'Dan bapak?' Sebab tanpa bapak ia sama sekali tidak mau ke Rembang, dan sepanjang malam ia menangis menjerit-jerit tak terdiamkan, sehingga akhirnya ibu menyuruh orang mencarikan sang ayah. Bila akhirnya ia datang, semuanya baik lagi. Dalam cerita itu tidak diberikan penjelasan lebih lanjut, namun jelaslah ibu, yang sangat menderita karena tingkah laku suaminya, justru oleh pertanyaan anaknya tergoda pikirannya untuk meninggalkan suaminya dan pulang kepada orang tuanya. Baru kemudian terbaca 'motivasi' naratifnya, ketika seluruh keluarga pergi ke Rembang untuk melayat kematian sang kakek (ayah sang ibu), lalu si kecil sadar bahwa dengan meninggalnya ayahnya ibu telah 'kehilangan tempat pelarian yang terakhir di dunia ini' (hlm. 40).

Anak yang menghayati hal-hal, namun tak memahami kaitannya dan tidak mendapat penjelasan atas pertanyaannya, itulah tema pokok dalam cerita lain dalam rangkaian lima cerita ini: *Kemudian Lahirlah Dia*. Judul merujuk pada kelahiran seorang adik dalam keluarga pencerita akuan. Cerita melingkupi masa yang maksimal enam bulan, sebab pada awalnya si anak menemukan bahwa ibunya hamil: 'Dan waktu kuperhatikan benar-benar nyata bahwa perut bunda telah berisi' (hlm. 93), sedangkan pada akhirnya adiknya baru lahir. Selama masa itu terjadi pergolakan politik setempat yang cukup besar: 'Kehidupan sederhana di kota kecil kami tiba-tiba berubah. Walaupun perubahan itu tak kuketahui betul tapi ada kurasai. [...] Di waktu-waktu itu nampak juga olehku akan adanya kegugupan yang meraba kehidupan kota kecil kami' (hlm. 92).

Si kecil mendengar dari anak besar yang menumpang di rumahnya bahwa ia aktif di politik, yang menjadikannya sangat terkejut, sebab ia belum mengetahui perbedaan antara polisi dan politik. Ia mendengar, namun tidak memahami, tentang India dan *swadesi*,[3] tetapi ia 'tak tahu benar [....] apa pentingnya.' Ia mendengar tentang Jepang dan kebangkitan Asia; dari dekat disaksikannya kepopuleran Soekarno dan kebencian orang terhadap Belanda; ia mendengar pula bahwa pegawai dan priayi bukanlah orang baik. Sebagai kanak-kanak ia sedikit sekali memahami segala sesuatunya; namun sekarang bagi dia, selaku pencerita dewasa 'tahun-tahun sebelum perang dunia kedua terbayang.' Kota kecil itu menunjukkan kegiatan yang bergelora, dari perkumpulan-perkumpulan, kepramukaan, sekolah-sekolah liar (yaitu non-pemerintah Hindia Belanda). Kalangan priayi membaktikan diri pada kesenian Jawa tradisional, kaum muda giat di bidang sandiwara dan musik modern. Rumah orang tuanya menjadi pusat rapat-rapat, orang terus sibuk menstensil bahan-bahan untuk kursus-kursus dan perkumpulan-perkumpulan. Sang ayah menjadi poros dan jiwa segala kegiatan itu, sedangkan ibu mendukungnya dan mencoba menjelaskan kepada si kecil apa artinya segala itu. Tetapi kegiatan itu semuanya tiba-tiba berakhir, sama sekonyongnya dengan permulaannya, sesudah terjadi campur tangan polisi serta larangan pembesar kolonial. Suasana menjadi sunyi lagi, dan ayah makin kurang nampak di rumah. Ia membutuhkan penghibur lara, kata ibu, yang tetap mendorong anaknya untuk belajar: hanya kalau menjadi pandai ia akan sanggup mencapai apa yang belum bisa dikerjakan oleh ayah dan yang lain-lain. Hiburan ayah ialah main judi, dan anak kecil mulai tersangkut dalam kesedihan ibu tentang apa yang baginya merupakan dosa suaminya dan dalam keterasingan antara orang tuanya. Terjadi peletusan ketika ayah, yang terlambat pulang dari main judi, dengan cukup bangga masuk kamar tempat bayi baru dilahirkan, sambil berseru: 'Lelaki! Ia akan lebih besar daripada bapak dan ibunya.' Namun, terdengar oleh si aku 'bunda menyahuti dengan suara

merongga, tak bertenaga dan dipaksakan keluar; penuh kebanggaan: "Dia takkan mendapat apa-apa dari kau. Juga *tidak* dari tempat dan zamannya. Dia akan tumbuh sendiri."' Dan reaksi si aku secara sangat efektif terungkap dalam dua kata: 'Aku pergi' (hlm. 112).

Dalam epilog diberikan semacam tafsiran historis, yang terus terang agak merugikan gaya dan efek cerita ini: bertepatan dengan kelahiran adik berakhirlah mekarnya kesadaran nasional, bergeloranya semangat, pembaharuan, yang bergantian dengan perjudian dan pencurian, perampokan dan pembunuhan. Polisi diperkuat; terjadi senjakala di Blora, yang beralih menjadi malam yang gelap-pekat. 'Tapi matari akan terbit lagi di ufuk timur', demikianlah cerita berakhir.

Ketegangan antara peristiwa yang dihayati si anak dan ketakpahamannya tentang artinya di sini lebih kuat lagi fungsinya daripada dalam cerita pertama. Sudah disebut kerancuan antara polisi dan politik; dan bila teman serumahnya yang galak mencela kehidupan pegawai yang membosankan, dengan rutinitas sehari-hari yang terdiri atas kantor, pulang, 'main-main dengan bininya dan anak baru pun lahirlah ke dunia ini' (hlm. 90), percumalah ia mencoba mencari keterangan dari ibunya tentang hubungan antara permainan dan kelahiran bayi itu. Ia tidak mengerti mengapa dengan semboyan swadesi itu setiap orang tiba-tiba mulai memakai pakaian kain lurik buatan sendiri yang sama sekali tak disukainya. Ia melihat, dan mendengar orang lain mengatakan, bahwa ayah adalah orang penting, namun ia menyaksikan pula bahwa segala-galanya terbongkar lagi, dan ia hanya sadar: 'Ada sesuatu yang terjadi di luar kekuasaan ayah dan bunda' (hlm. 104). Akibatnya ia sama sekali tidak berani lagi bertanya apa yang dimaksudkan ibu, bila ia menceritakan bahwa orang Jawa terlalu manis bagi orang asing, orang Belanda itu, sedangkan mereka sendiri sebagai balasan hanya mendapat sengsara, penipuan, kebohongan dan penindasan. Yang paling parah bagi si aku ialah krisis keterasingan antara ayah dan ibu, lebih-lebih lagi sesudah ia sempat membaca isi

surat yang dititipkan ibu padanya untuk diantar kepada ayahnya. Lewat surat itu si aku langsung terlibat dalam krisis perkawinan orang tuanya, yang klimaksnya adalah kelahiran si bungsu, dengan sang ibu yang secara radikal dan bangga menolak hak suaminya atas anak baru itu. Bagi si aku pengalaman itu berarti pukulan yang final.

Demikianlah cerita ini menimbulkan sebuah gambar lagi tentang Indonesia dalam tahun tiga puluhan, dilihat lewat mata seorang anak kecil yang tumbuh dalam kota kecil di Jawa, dalam keluarga nasionalis, dengan segala macam frustrasi, teka-teki, ketakutan yang menjadi ciri kehidupan kalangan orang Indonesia itu; sekeping hidup dari 'manusia bebas', dengan judul roman *Manusia bebas* karangan Soewarsih Djojopoespito yang latar dan masanya menunjukkan persamaan dengan cerita *Kemudian Lahirlah Dia.*[4] Namun bagi anak kecil kebebasan itu sangat nisbi sifatnya, hanya menimbulkan frustrasi atas dunia manusia dewasa yang tak terpahami.

Inem juga diceritakan sebagai kenangan seorang anak berumur enam tahun, yang pada umumnya hanya menjadi penonton, tanpa memahami apa yang terjadi. Protagonisnya seorang gadis tetangga, berumur delapan tahun, bernama Inem, yang dititipkan pada keluarga pencerita akuan; status sosialnya lebih rendah, dan kedudukannya dalam keluarga tempat ia menumpang berada antara anak angkat dan pembantu. Pada hari tertentu ia gembira memberitahukan bahwa ia akan dikawinkan, kemudian ibunya datang untuk menjemputnya kembali. Ibu si aku terkejut, lalu mencoba meyakinkan ibu Inem bahwa perkawinan seorang anak semuda ini tak dapat dipertanggungjawabkan. Tetapi ibu Inem sangat miskin, mencari nafkah dengan membatik ikat kepala, dan untuk dua lembar ikat mendapat satu setengah sen. Lakinya seorang jahat, pengadu jago dan pembegal, yang menelantarkan keluarganya. Maka ibu Inem sangat gembira dengan pelamar yang cukup berada yang ingin mengawini anak gadisnya. Lagi pula, bagi orang bukan priayi, Inem yang berumur delapan tahun dianggap sudah cukup tua,

demikian ia membela diri. Maka Inem meninggalkan rumah tempat ia diasuh, 'dengan keriangan kanak-kanak yang akan menerima baju baru' (hlm. 66).

Si-aku sangat rindu akan Inem, dan diam-diam pergi ke rumahnya untuk bermain dengan Inem; memang itu dilarang keras oleh ibunya, tetapi ada 'banyak larangan dan pantangan yang ditimpakan pada kepala' anak-anak. 'Mau-tak-mau kami kanak-kanak merasa, sesungguhnya dunia ini hanya diperuntukkan bagi orang-orang dewasa' (hlm. 67). Kemudian hari perkawinan datang, yang menurut selera ibu si-aku terlalu duniawi, dengan tayuban yang disertai berbagai macam minuman keras. Ibu si-aku mengganggap perayaan perkawinan semacam ini merendahkan derajat wanita, dan melarangnya untuk menghadiri pesta itu, yang juga dielakkan oleh sang kiai, walaupun ia ipar Pak Inem.

Beberapa hari seusai perkawinan si-aku waktu malam mendengar jeritan Inem yang minta tolong; kemudian ia datang sendiri ke rumah bekas tempat menumpangnya, dan bertanya apakah ia boleh kembali; ia tidak tahan bersama laki-laki yang kuat tegap itu: 'Tiap malam dia mau menggelut saja kerjanya, ndoro' (hlm. 71). Namun Ibu si-aku keras: Inem sudah kawin, jadi sebagai perempuan Jawa yang baik ia harus berbakti kepada suaminya dan tinggal bersama dia.

Satu tahun kemudian Inem datang lagi dengan pertanyaan apakah ia boleh kembali: katanya walaupun sungguh berusaha berbakti, namun ia tetap dihinakan, dipukuli terus, jadi sekarang sudah bercerai, menjadi janda. Ibu merasa kasihan, namun Inem tidak diperbolehkan kembali, itu melawan kesopanan, seorang janda muda tidak cocok dalam rumah tempat cukup banyak lelaki muda hidup. Sambil menangis Inem pulang; kini ia di rumah orang tuanya tanpa pelindung; masih sering si-aku mendengarnya berteriak kesakitan. 'Bila ia meraung, kututup kupingku dengan kedua belah tangan. Dan ibu pun tetap memegang kesopanan rumahtangganya' (hlm. 74).

Cerita ini memedihkan; di dalamnya lagi diberi berbagai

komentar pencerita dewasa, bahkan adakalanya ada penjelasan bersifat etnografik, misalnya tentang adat pertunjukan pada kesempatan perkawinan di daerah Blora (hlm. 68). Namun, yang dominan adalah penghayatan peristiwa yang langsung oleh si-aku muda: pada awalnya ikut sertanya dalam kegembiraan Inem (alangkah senang menjadi penganten, memakai pakaian yang indah, mendapat hadiah), kemudian keheranan dan ketakpahamannya tentang sikap orang dewasa, termasuk ibunya, duka citanya atas kesengsaraan Inem. Sangat mengesankan pula tanggapan si-anak itu atas percakapan ibunya yang dihadirinya, pertama dengan ibu Inem, kemudian dengan Inem sendiri mengenai perkawinan kanak-kanak. Di sini dua dunia berbenturan, yang satu tak memahami dan tak dipahami yang lain: ibu si aku, wanita yang relatif maju dan modern dari kalangan atas di Blora, dengan keluarga Inem, yang termasuk rakyat miskin tak terdidik di Jawa. Penghayatan anak itu bersifat otentik, sekaligus pembaca dewasa mendapat gambaran yang mengharukan tentang kesengsaraan perkawinan kanak-kanak, tentang keadaan sosial di Jawa dan tentang paradoks 'kesopanan' Jawa, yang dianggap lebih penting daripada rasa kasihan dan tanggung jawab terhadap sesama manusia yang menderita.

Dalam *Yang Menyewakan Diri* pencerita meriwayatkan hubungannya, yang dalam ingatannya dimulai ketika ia berumur empat tahun, dengan keluarga tetangga yang status sosialnya lebih rendah, yang sesungguhnya dilarang ibunya. Keluarga itu terdiri atas orang pemalas tak berguna, namun si kecil sekali-sekali suka pergi kepada kakek Leman; justru larangan ibunya menjadikan suara kakek Leman yang 'berisi musik sayu' menarik baginya. Beberapa waktu si-aku tidak sempat mengunjungi rumah tetangga itu, karena ia sangat sibuk dengan pengalaman baru: sekolah. Tetapi pada hari tertentu, waktu vakansi, ia melihat anak putri Pak Leman, Siah, pulang dari kota dengan lelaki setengah umur. Tampaknya ia cukup berada, melihat gigi emasnya. Si aku dengan gairah mendengarkan ceritanya yang kemudian disiarkannya ke mana-mana. Namun pada hari tertentu

Siah ternyata hilang. Kakek dan nenek Leman suram, bahkan mengutuk putrinya. Anak laki-laki mereka pun sudah pergi, sebab di zaman maleset tidak mungkin mencari nafkah di Blora. Banyak orang priayi, tempat mereka suka bekerja, juga telah kehilangan pangkatnya. Kemudian si kecil secara kebetulan menguping percakapan antara kakek Leman dengan seorang priayi yang anggun, yang menawarkan banyak uang kepada kakek itu untuk menggunakan goloknya. Beberapa hari kemudian ternyata si tua mencoba membunuh orang lain, dengan martil. Sebab goloknya, yang seumur hidup dipakai untuk mencari penghasilan yang minimal itu, pantang dipakai untuk 'berbuat durhaka'. Kakek Leman ditangkap, kemudian dihukum tujuh bulan kerja paksa. Si-aku sangat terkejut, namun ceritanya tidak berani disiarkan kepada siapa pun. Kejutan baru ditimbulkan oleh pulangnya Siah, yang sakit-merana dan kumal. Bila seusai tujuh bulan kakek Leman pulang, dia mengasingkan diri. 'Tiap hari ia bekerja keras membuat keranjang dan barang-barang lain dari sambuk', bahkan si-aku pun tidak mau ditegurnya lagi (hlm. 57).

Sekali lagi cerita tentang seorang anak kecil, dalam konfrontasi yang terus-menerus dengan orang dewasa yang tak memahami dan tak terpahami: mengapa yang ini boleh, yang itu pantang, mengapa pertanyaan sederhana tidak mendapat jawaban? Tetapi sekaligus cerita ini mencitrakan keadaan dan hubungan sosial, dengan segala masalahnya, lewat pengamatan anak kecil: mengapa semua manusia tidak sama saja, mengapa orang tertentu lebih baik dari orang lain, 'mengapa kamarmandi kita jauh lebih baik daripada rumah kek Leman?' Mengapa orang seperti kek Leman tidak boleh digauli? Apa yang terjadi dengan Siah, yang pertama kali kembali dari kota kaya dan cantik, kedua kali sakit dan hampir tak dapat dikenal kembali. Apa artinya percakapan diam-diam antara kakek Leman dengan bendoro yang tak dikenal? Dan di belakang pertanyaan yang tak terjawab bagi anak kecil itu kita mendapat gambaran yang tepat tentang kemunafikan dalam pergaulan manusia, tentang ketakrataan

dan ketakadilan, yang juga menjadi ciri kehidupan kampung dalam kota provinsi yang kecil itu.

Sunat merupakan cerita kelima dalam rangkaian cerita kanak-kanak itu. Di sini si aku sendiri menjadi protagonisnya. Sekali ini ia menceritakan tentang pengkhitanannya sendiri, dalam peran ganda sebagai anak yang menghayati kembali dan orang dewasa yang teringat kembali. Dalam cerita ini si aku adalah bocah berumur sembilan tahun yang seperti kebanyakan anak lelaki Jawa lain setiap sore pergi ke langgar, resminya untuk mengaji, namun praktis terutama untuk melakukan macam-macam kenakalan. Tetapi ia ingin menjadi 'pemeluk agama Islam sejati'. Untuk itu sudah tentu perlu ia disunat; jadi ia gembira menanggapi pertanyaan ayahnya apakah ia sudah berani disunat. Kemudian semua persiapan diselenggarakan, dengan berbagai harapannya, pertama-tama di dunia ini: menjadi pemeluk Islam sejati, sekaligus seorang Jawa sejati, dengan pakaian yang sesuai (sarung dan ikat kepala), dan nanti, di akhirat, di mana wanita-wanita yang paling cantik menunggunya. Ayah menyelenggarakan sunatan bertepatan dengan tutup tahun sekolah; akan diadakan malam pesta dengan musik keroncong dan akan dipentaskan sandiwara. Beresoknya pengkhitanan diadakan, dengan perhatian besar dari orang sekampung. Memang si-aku amat takut akan kesakitan, namun ia sadar pula bahwa itu harus ditahannya, demi memenuhi keinginannya untuk menjadi Muslim sejati. Demikianlah ia menghayati ketakutan pendahulunya, pengkhitanannya sendiri, kesakitan yang menyusul, tetapi juga menikmati rasa gembira menjadi pusat perhatian selama satu hari. Tetapi bila segala sesuatunya telah lewat, lalu ibu bertanya apakah ia sekarang merasa lain, seorang Muslim sejati, si kecil terkejut, sebab tidak ada yang berubah. Dan bila ibu mengatakan bahwa barangkali ia perlu naik haji sebelum dapat terjadi perubahan yang sungguh-sungguh, itu merupakan pukulan berat bagi angan-angannya. Ia sadar bahwa itu hanya mungkin bagi orang kaya, dan ia tahu bahwa sama dengan ayahnya ia sebagai anak kampung miskin tidak pernah

akan mempunyai uang untuk biaya perjalanan sejauh itu. 'Sesudah sembuh, tak pernah lagi keinginan akan jadi orang Islam sejati itu datang ke pikiranku. Dorongan kemiskinan itu mematikan cita-cita di kampung kami' (hlm. 86).

Di antara lima cerita yang sampai sekarang dikupas *Sunat* secara paling langsung mengevokasi penghayatan anak, sebab si-aku sendiri menjadi tokoh utamanya dan mengalami kembali seluruh peristiwa itu lewat ingatannya sebagai orang dewasa: hidupnya sebagai bocah kecil, khususnya di rumah dan di masjid, kejutan menggairahkan oleh harapan akan sunatan dengan segala apa yang akan dibawa oleh upacara itu: kedewasaan, status sebagai lelaki sejati, hadiah-hadiah, kekayaan di dunia dan kebahagiaan nanti di surga; hal itu semuanya menimbulkan harapan yang melenyapkan ketakutan (yang ada pula). Namun kemudian terjadi kejutan yang tak kurang menyedihkan karena tidak ada yang berubah: kemiskinan selama-lamanya akan menghalangi cita-cita untuk menjadi orang Islam sejati. Di sini pun, di belakang dan lewat kekecewaan si anak yang menghayati, terungkap kritik sosial pencerita dewasa karena kebahagiaan hanya teruntuk bagi orang kaya.[5]

Demikianlah kelima cerita ini menimbulkan pada pembaca sebuah citra, pencitraan sekeping Indonesia. Citra ganda: tentang bocah yang tumbuh di Blora, dan lewat matanya tentang kehidupan sosial di Blora pada tahun tigapuluhan. Bersama Pramoedya kita memandangi album potret Blora dari masa mudanya. Pada tiap potret dalam tiap cerita, kita melihat seorang anak dalam lingkungannya, dengan ayah dan bunda sebagai konstanta, namun yang dalam tiap cerita menunjukkan aspek-aspek lain. Dapatkah kita mengenal kembali Pramoedya, apakah itu orang tuanya sendiri? Dari ceritanya tidak dapat dipastikan, namun dari informasi lain kita mengetahui bahwa si bocah itu banyak persamaannya dengan si Mamuk kecil (nama kanak-kanak Pram beberapa kali terdapat dalam cerita ini!) dan bahwa orang tuanya mirip dengan ayah dan ibu Mamuk; akan tetapi kelima pasangan orang tua dalam cerita ini, walaupun ada per-

samaannya, pasti tidak sama betul. Namun itu benar pula bagi potret, kan?

Citra sang ibu: selalu hadir dan sedia sebagai tempat pengungsian, dengan keadilan dan kekerasannya, tetapi pula dengan cinta dan kelembutannya. Citra sang ayah: sering absen, namun walaupun begitu idola dan panutan bocah itu. Kemudian rahasia-rahasia antara ayah dan ibu, yang tak dipahaminya, namun sering mencemaskannya. Dalam hal itu ceritanya jelas berbeda satu sama lain: dalam *Inem* ayah hampir tidak muncul. Dalam *Yang Menyewakan Diri* ayah dan ibu seia-sekata; dalam *Sunat* perannya berbeda, namun tidak ada perbantahan atau ketegangan antara keduanya. Tetapi dalam dua cerita lain ketegangan antara orang tuanya termasuk tema pokok. Dalam *Kemudian Lahirlah Dia* kita melihat sang ayah lebih dahulu dalam kehebatannya, selaku aktivis politik dan tokoh sentral dalam nasionalisme lokal, yang didukung secara loyal oleh isterinya dan dikagumi sebagai pahlawan oleh anaknya. Kemudian ayah dipanggungkan dalam kesengsaraannya, ketika segala sesuatunya dihancurkan oleh penindasan pemerintah kolonial, dan ia mulai kecanduan judi; bagi anaknya ia menjadi orang yang tak hadir, yang bahkan oleh ibu yang sakit hati hampir tidak diterima lagi sebagai ayah anaknya yang baru lahir. Demikian pula dalam *Yang Sudah Hilang* permasalahan sekitar sang ayah merupakan tema penting, baik dalam hubungannya dengan anaknya, yang mengaguminya, namun sekaligus hampir menjadi gila karena ketakhadirannya, maupun dalam ketegangan dengan ibunya yang menjadi sangat sengsara oleh kecanduan judinya, yang oleh si kecil dirasakan dengan intuisi cermat, walaupun ia tidak memahaminya.[6]

Berkaitan dengan cerita yang akan dibicarakan dalam Bab 5, menariklah anggota keluarga lain hampir tidak memainkan peran apa-apa dalam kelima cerita ini. Adakalanya disebut tentang adanya adik-adik; dalam *Sunat* adik si-aku ikut disunat; ada anak muda yang menumpang di keluarga si-aku, sebagai anak kos atau anak angkat; satu di antaranya cukup mengesan-

kan bagi si-aku (Kak Hurip dalam *Kemudian Lahirlah Dia*), dan dalam cerita yang sama lahirlah adik keempat. Namun adik-adik itu paling-paling merupakan bagian dari latarnya dalam ingatan dan penghayatan pencerita.

Jadi, jika cerita-cerita itu mau disebut otobiografis harus ditambah kata fiksi, rekaan otobiografis. Cerita ini tidak dapat dipakai untuk merekonstruksi riwayat hidup Pramoedya; demikian pula catatan bahwa cerita ini membayangkan keadaan dan hubungan sosial di Blora tidak berarti bahwa kita menemukan data-data sosiologis yang dapat dipercaya di dalamnya. Bagi pembaca tidak relevanlah apakah *Sunat* dilatarbelakangi oleh peristiwa sunatan Pramoedya sendiri atau adiknya, atau bocah tetangga, atau siapa pun juga. Tak ada gunanya diajukan pertanyaan apakah Kakek Leman dan keluarganya pernah ada di kampung Pramoedya, ataukah cerita itu merupakan kolase yang dipadukan oleh daya cipta pengarang dari berbagai kesan-kesan dan kenang-kenangan. Perspektif waktu sering dipersingkat demi struktur naratif, misalnya seluruh perkembangan keaktifan nasionalis sang ayah dengan teman-temannya, kemudian penghancurannya dalam *Kemudian Lahirlah Dia* terpadukan dalam masa kehamilan sang ibu. Demikian pula masa ke-'jaya'-an dan keruntuhan akhlak dan badan Siah dalam *Yang Menyewakan Diri* dipersingkat menjadi waktu cerita yang sangat singkat.

Manusia Blora

Masih ada empat cerita lagi dalam kumpulan *Tjerita dari Blora* yang patut dikupas dalam Bab ini, karena juga berlatarkan Blora dan tampaknya ikut diilhami oleh kenang-kenangan akan masa muda. Keempatnya bersuasana suram-muram; dalam tiga cerita protagonisnya, karena alasan yang berbeda-beda, akhirnya dibuang dari masyarakat, kemudian diasingkan ke dalam rumah gila atau lembaga semacam itu. Dalam cerita keempatnya tokoh utama pada akhir cerita kembali ke *status quo* awal, tanpa harapan apa pun.

Pelarian Yang Tak Dicari mengantar kita ke suasana dan gaya

penceritaan yang mirip dengan potret-potret kanak-kanak. Tokoh utamanya seorang perempuan dari golongan sosial yang paling rendah, yang melarikan diri ketika suaminya mulai memukul dia. Kemudian ia mengalami beberapa 'tahun emas', dengan melacurkan diri bagi laki-laki di pinggir jalan, namun kemudian ia jatuh sakit dan hidupnya menjadi melarat. Wanita yang melarat itu ditempatkan di rumah sakit, di 'bangsal gratis'; sesudah sembuh lagi, ia pulang ke rumahnya. Suaminya menerimanya kembali, dan 'semua menjadi beres kembali.' Anaknya lama-kelamaan biasa lagi dengan dia. 'Anak kembali pada ibu. Bini kembali pada laki: kunci dari beribu macam cerita dunia' (hlm. 144/5).

Ciri yang paling khas bagi baik si laki, maupun bininya adalah kebodohannya seperti sudah diutarakan dalam kalimat pertama: 'Siman —pemuda yang bodoh di kampung kami— mengambil bini yang sederajat dengan tingkat pikirannya: bodoh pula' (hlm. 117). Beberapa kali pencerita bermenung-menung tentang kebodohan yang menjadikan manusia mangsa yang gampang bagi sesama manusia. Mereka tidak dapat menghitung dan tidak dapat meriwayatkan ceritanya. Maka itu mereka keduanya orang pendiam, 'pendiam oleh kebodohannya sendiri' (hlm. 137). Dan karena kebodohannya mereka sebenarnya juga tidak sadar akan baik dan jahat. Bila dalam rumah sakit perempuan sekampung menyebutnya 'kerbau', dan mengatakan bahwa ia berdosa, Siti tidak dapat membayangkan apa-apa dengan kata itu, ia sama sekali tidak merasa dosa. Dosa? Tuhan?

> 'Tapi ia sendiri tak merasa berdosa. Ia tak merasa bersalah [...], dosa pada Tuhan kata [perempuan itu]. Tuhan ini selamanya membayangkan raksasa yang memegang penggada api dalam kepalannya. Dan ia takut pada Tuhan yang disebut-sebut orang itu. Tuhan punya neraka dari api. Dan barangsiapa berdosa padanya akan dimasukkan ke dalam api hingga bertahun-tahun lamanya. Ia takut. Pelahan ia merintih' (hlm. 139/140).

Namun, segala renungan tentang dosa, lakinya, dan Tuhan tidak menghasilkan apa-apa: 'Ia tak pernah mencari keputusan' (hlm. 140). Dan kalau setelah kembali mertua perempuannya menyebutnya sundal, ia sadar bahwa itu penghinaan, namun ia tidak memahaminya betul-betul. Ketika memulai 'hidup barunya' memang ia banyak menangis; karena kesucian hati bawaan ia merasa telah menjual diri, namun semua suara yang mengamuk dalam kepalanya tetap tinggal suara saja, tidak ada hubungannya dengan 'niat'.[7] Ia terlalu bodoh untuk merumuskan atau memikirkan niat. Dan orang yang tidak dapat merumuskan niat tidak bisa berdosa. Kehidupan manusia semacam itu dibimbing oleh insting dan impuls. Bila ia kembali di rumahnya dan mulai melakukan pekerjaan rutin yang hina ia tahu secara intuisi, bahwa dalam hidup yang simpel itu ia tidak pernah merasa melarat, namun juga tidak pernah bahagia. 'Seakan-akan semua itu berjalan dengan sendirinya — seperti sudah semestinya' (hlm. 143). Namun di belakang kenyataan yang fatalis ini pembaca menghayati keibaan dengan manusia bodoh yang dikorbankan dalam masyarakat yang ganas.

Protagonis *Yang Hitam* seorang pemuda, Kirno, korban peperangan yang cedera parah, karena kehilangan kedua kakinya, maupun kedua belah matanya. Ia menumpang di rumah orang tuanya dalam keadaan materiil yang lumayan, namun merasa sangat sengsara; satu-satunya hiburan adalah adik perempuannya yang kecil, Tini, yang suka berceloteh dan bernyanyi dengan dia. Terjadi krisis ketika bekas kekasihnya, yang telah lama terpisah dari padanya karena keadaan perang, mengunjunginya, notabene pada tanggal 17 Agustus, yang di luar, dalam kota, dirayakan ramai-ramai. Akan tetapi Kirno membenci hari ini, sebab justru pada hari itu ia merasa makin terasing dari pergaulan orang. Semua orang merasa gembira, radio mendengung-dengungkan pidato-pidato penuh teriakan tentang kemerdekaan dan demokrasi, namun Kirno duduk sendirian di rumah. Adik yang mungil datang, antusias menceritakan betapa riang suasana di kota dan di sekolah, namun si pemuda makin

sadar, hidupnya tak sepeser pun tinggal harganya. Ia mau pergi dari rumah, diantar ke asrama invalid, di mana ia bisa hidup di antara teman senasib.

Kirno adalah korban menyedihkan dari nasib yang ganas, namun kesengsaraannya menunjukkan pula dimensi sosial: rasa ngeri atas pesta kemerdekaan, yang ikut diperjuangkannya dengan mengorbankan segala-galanya, lebih memedihkan lagi, sebab masyarakat mengasingkannya, dengan hanya menawarkan kepadanya semboyan dan nyanyian kosong-melompong. Lebih-lebih lagi ia sakit hati di rumah keluarganya, dengan orang tuanya yang cukup berada dan memenuhi segala keperluan kebendaannya, sehingga ia dapat melangsungkan hidup nabatinya; namun pada mereka tidak ada tenggang rasa yang sungguh. Ibunya terus mengganggunya dengan perintah dan larangannya; dan ayahnya dibencinya, orang plintat-plintut, yang angin-anginan membonceng penguasa politik, sehingga ia sekarang di atas angin. Terutama itulah yang mengakibatkan dia mau pergi dari rumah ini: 'Ini rumah durhaka. Ini rumah setan dan neraka. Aku benci pada rumah ini' (hlm. 367). Di sini juga terdengar protes terhadap generasi tua yang ketularan jiwa korup dan egois, yang dalam cerita-cerita lain lebih jelas ditemakan.[8] Orang tua Kirno dapat melangsungkan hidupnya yang enak, setelah Kirno disingkirkan dari dunianya. Nyanyian Kirno dengan adiknya tidak pernah terdengar lagi. 'Kembali kedua orang tua Tini hidup aman tak ada yang mengharuskan mengurus anaknya yang cacat' (hlm. 368).

Cerita *Anak Haram* juga berlatarkan peristiwa sekitar 17 Agustus. Ini cerita masa depan yang ditempatkan pada tahun 1959, jadi sepuluh tahun *setelah* ditulis. Tokoh utamanya, Ahyat, adalah seorang bocah berumur 12 tahun, yang lahir di masa revolusi. Ia sangat sengsara, sebab pada masa lalu ayahnya bekerja sebagai mata-mata pihak Belanda. Sebagai akibatnya Ahyat di sekolah tidak bisa tahan, sebab gurunya tetap menyiksa dan mengganggunya dengan masa lalu ayahnya yang sesat. Satu-satunya hiburan bagi anak yang sangat berbakat musik

itu adalah biolanya. Tetapi itu pun menjadi masalah, sebab ayahnya tidak tahan permainan biolanya yang mengingatkannya akan dosa besar yang pernah dilakukannya. Bila Ahyat pada tanggal 17 Agustus di sekolah dihina pula dan dikeluarkan dari perayaan ia tidak sanggup lagi mengendalikan kemarahannya, lalu melemparkan botol tinta ke muka gurunya. Akhirnya ia diantar ke penjara kanak-kanak.

Jelaslah cerita ini menunjukkan persejajaran dengan *Yang Hitam*. Di sini pun kita menjumpai seorang anak / pemuda, yang justru pada tanggal 17 Agustus mengalami dengan pedih bahwa ia diasingkan dari masyarakat. Di sini pun orang tua yang kurang pengertian, khususnya sang ayah, yang merasakan dosa masa lalu politiknya; di sini pun hiburan yang sepele dari sahabat yang tak berkuasa apa-apa (dalam cerita ini ibu guru nyanyi dan seorang gadis sekelas), yang memihak Ayat; lagi pula di sini pun si korban menghukum diri, mau tak mau. Ciri khas dalam *Anak Haram* adalah peran jahat seorang guru yang sadis, dan fakta bahwa Ahyat mengulang di hampir semua kelas. Apakah si Ahyat juga sedikit mirip dengan si Pramoedya kecil, yang juga dengan susah payah tamat sekolah dasar? Kalau begitu, apakah guru kepala yang usil itu juga menunjukkan ciri-ciri sang ayah yang demikian mempersulit kehidupan Pram di sekolah? Pertanyaan-pertanyaan pelik, namun sekurangnya pembaca dapat menduga bahwa dukacita bocah melarat ini diceritakan secara realistis!

Cerita Blora terakhir, *Hidup Yang Tak Diharapkan*, dapat dibaca sebagai semacam timbalan cerita *Dia Yang Menyerah* yang akan dibicarakan dalam Bab 5. Dalam kedua cerita ini waktu yang diceritakan melingkupi masa yang cukup panjang, bahkan mulai dari masa sebelum pendaratan Jepang sampai ke masa seusai pemulihan kedaulatan Republik. Judulnya pada instansi pertama menyangkut awal ceritanya: dengan hidup yang tak diharapkan dirujuk pada anak-anak petani kecil dan buruh tani, yang pada masa Jepang terpaksa lari dari desa-desanya ke kota kecil (Blora), sebab hasil panen di desanya diambil Jepang untuk

diri sendiri dan untuk penduduk kota. Dalam kota itu mereka gelandangan mencari makanan, sampai akhirnya semuanya meninggal kelaparan: demikian berakhirlah 'hidup yang tak diharapkan' (hlm. 148).

Namun protagonis cerita ini, Kajan, juga anak tani, berhasil mengatasi semua kesengsaraan. Dengan mengorbankan adik putrinya, yang 'dihidangkannya' kepada seorang perwira Jepang, ia mendapat pekerjaan, bahkan keluarganya juga mengambil manfaat dari situasi ini. Kajan, seorang anak manja, yang 'didewa-dewakan' orang tuanya, maklum, ia satu-satunya anak laki-laki di antara beberapa kakak-beradik perempuan, bersifat plintat-plintut, yang mentalitasnya seratus persen bertentangan dengan dua gadis dalam *Dia Yang Menyerah*. Dasar hidup kedua gadis itu adalah sikap menyerah, rela akan hal-hal yang mendatanginya dengan mempertahankan, dalam batas yang sangat sempit, norma dan nilai sendirinya. Kajan yang licik berhasil, tanpa kerancuan batin atau rasa tenggang untuk nasib orang lain, memanfaatkan kesempatan yang ditawarkan kepadanya oleh urutan periode-periode yang kacau-balau: penjajahan Jepang, kemudian masa awal Republik; penjajahan Blora, pertama oleh 'yang merah' (zaman pemberontakan PKI Madiun), kemudian oleh tentara Belanda, akhirnya zaman merdeka yang definitif. Namun kecuali seorang oportunis dan egois ia sebetulnya juga pengecut.

Krisis dalam hidupnya terjadi ketika ia membiarkan diri diangkat sebagai guru selama penjajahan Belanda. Sebagai pengkhianat perjuangan nasional ia menjadi korban serangan gerilyawan bawah tanah. Ia serba bingung pikirannya, menderita semacam megalomania, akhirnya dianggap sakit jiwa dan diantar ke Magelang, ke rumah sakit jiwa, yang bukan tak diketahui oleh pembaca roman *Burung-Burung Manyar*, karangan Mangunwijaya. Demikianlah nasib 'pejuang bangsa yang telah tersasar', yang akhirnya paling-paling sekali-sekali masih 'jadi buah cerita lelucon di antara penduduk' (hlm. 177-8). Dan sesudah Kajan jatuh namanya, habis pula cerita orang tuanya yang

sampai saat terakhir masih mengharapkan dan memeliharanya. Mereka ikut ditimpa kemelaratan.

Simpati yang dirasakan pembaca untuk Sri dan adiknya dalam *Dia Yang Menyerah* sama besarnya dengan antipati yang ditimbulkan oleh tokoh Kajan. Di Indonesia merdeka tidak ada tempat bagi oportunis dan pengkhianat seperti dia, dan siapa saja yang memihak orang semacam itu ikut terseret dalam kejatuhannya. Mungkin tidak kebetulanlah peran oportunis itu diberikan kepada seorang laki-laki, sedangkan penyerahan, penerimaan nasib yang positif dicitrakan sebagai sikap wanita yang sejati, kalau tidak sebagai kodrat wanita. Cukup sering Pramoedya dalam karya kreatifnya menjatahkan peran moral yang lebih simpatik kepada wanita, walaupun itu tidak berarti bahwa tokoh-tokoh wanitanya selalu menunjukkan sifat menyerah dan penerimaan nasib yang tak terelakkan. Cukuplah disebut nama Nyai Ontosoroh dalam *Karya Buru*! Dan sudah tentu dipentaskannya pula tokoh lelaki yang lebih positif. Namun begitu pertentangan moral antara protagonis dua cerita yang dari segi latarnya demikian sejajar tetap menarik perhatian.[9]

Empat cerita yang disebut terakhir ini menunjukkan perbedaan yang jelas dengan cerita kanak-kanak dari segi teknik naratif. Dalam dua di antaranya terdapat pencerita autorial atau serba tahu, yang sejauh dapat dilihat tidak mempunyai hubungan pribadi dengan Blora dan dengan peristiwa dan tokoh yang diceritakannya.[10] Pada akhir cerita *Anak Haram* dikatakan tanpa keterlibatan diri pencerita: 'Semua murid dari sekolahan kota minyak yang kecil itu' (hlm. 261), jadi bukan 'kota kami' atau 'kota ini' seperti terdapat dalam cerita lain. Demikian pula dalam *Yang Hitam* pencerita sebagai peninjau dari jauh mengatakan tentang protagonis: 'Setelah ia turun dari pegunungan ke kota kelahirannya, Blora [...]' (hlm. 344), kemudian juga disebut tentang 'alun-alun Blora' (hlm. 347). Sebaliknya dalam *Hidup Yang Tak Diharapkan* dan *Pelarian Yang Tak Dicari* kita menjumpai orang Blora sebagai pencerita, sama dengan *Dia Yang Menyerah*. Beberapa kali kita membaca 'kota kami', 'daerah kami', dalam

yang pertama bahkan satu kali disebut 'Di kota kecil kami, Blora'; dalam yang kedua beberapa kali dapat dibaca 'kampung kami', 'tempat kami', bahkan satu kali 'rumahku' (hlm. 119). Jelaslah pencerita yang berbeda-beda itu dalam situasi penceritaannya berada di tempat yang berbeda pula. Adakalanya mereka hadir di tempat ceritanya berlangsung, dan hampir sebagai saksi mata melaporkan peristiwa-peristiwa; dalam cerita lain mereka menceritakan dari jauh, katakanlah dari Jakarta. Dalam situasi pencerita yang berbeda-beda kita dapat mengenal kembali situasi pengarang yang dengan cerita-cerita ini pulang balik dalam imajinasinya antara Blora dan Jakarta. Hal itu sudah tentu ada konsekuensinya bagi pembaca yang tak dapat tidak berada pada tempat yang sama dengan pencerita. Adakalanya ia sangat dekat dengan tempat peristiwanya berlangsung, bahkan merasa terlibat; lain kali ia juga meninjau dari jauh. Kumpulan cerita ini sesungguhnya merupakan perpisahan literer pengarang dengan Blora. Sesudah terbitnya *Tjerita dari Blora* Pramoedya dalam karya kreatifnya tidak kembali lagi ke kota kelahirannya, kecuali sepintas lalu, dalam *Karya Buru*. Namun di situ kita berada dalam waktu yang sama sekali berlainan dan dalam dunia pencitraan yang jauh berbeda pula.

Citra Blora, penduduk dan kehidupannya yang dievokasi oleh sembilan cerita yang dikupas dalam bab ini cukup aneka ragam. Kita mendengar tentang pertentangan sosial yang tajam antara yang miskin (misalnya Inem, pembantu Nyi Kin, keluarga kakek Leman, pasangan suami-isteri bodoh dalam *Pelarian Yang Tak Dicari*) dan yang (relatif) kaya (keluarga pencerita akuan, keluarga Kirno dalam *Yang Hitam*), pertentangan yang bagi pencerita dalam cerita kanak-kanak tak terpahami. Kita sebagai pembaca menyadari, lewat kenangan si kecil yang tak paham, kengerian kawin kanak-kanak, dengan seluruh konteks sosial tempat kejadian itu berlangsung. Dari *Pelarian Yang Tak Dicari* kita sadar akan hubungan antara kebodohan, kemiskinan dan kesengsaraan rakyat biasa dalam kota Jawa seperti Blora. Kita mendengar banyak-banyak mengenai sekolah dan masjid, me-

ngenai pendapat orang dewasa di Blora tentang keadilan dan ketakadilan, kewajiban dan dosa, baik dan jahat. Kita mengerti pula bahwa peran anak kecil dalam dunia itu sangat marjinal. Secara eksplisit, atau pun secara tersirat, kita membaca tentang cara kerja sistem kolonial, tentang ikhtiar nasionalis memperjuangkan cita-citanya; adakalanya disajikan data-data yang hampir bersifat etnografik, oleh pencerita yang sekali berperan serta, lain kali meninjau, yang mengulas atau menafsir, yang mengenang atau menghayati: data tentang adat-istiadat perkawinan, perkhitanan, tentang kesusasteraan dan pementasan. Demikianlah dari sembilan cerita ini mencuat gambar-gambar tentang orang dewasa dan anak dalam kota kecil itu dan pada gambar itu kita sering seakan-akan mengenal kembali seorang bocah kecil yang mirip dengan Pramoedya alias Mamuk yang pernah tumbuh di situ. Dalam Bab 5 kita akan berkenalan dengan tiga keluarga Blora lagi, yang menunjukkan kemiripan-kemiripan lain.

BAB III

MISTIK JAWA DAN REVOLUSI INDONESIA

Dalam karya awalnya Pramoedya sering menggunakan keadaan di Blora pada masa kolonial maupun zaman revolusi sebagai latar, namun tidak ada cerita yang dengan cara yang sama pula melatarkan zaman penjajahan Jepang.[1] Benar zaman Jepang dalam 'penampang sejarah' cerpen *Dia Yang Menyerah*[2] merupakan penggalan awal dari sejarah panjang penderitaan manusia dalam kala amanusiawi, dan di tempat-tempat lain juga ada rujukan pada penjajahan Jepang, namun hal semacam itu cukup marjinal dalam latar-latar karya pengarang ini. Tidak terdapat pencitraan masa tersebut yang dapat dibandingkan dengan pencitraan Blora sebelum perang dunia kedua atau pun pencitraan Indonesia di masa revolusi atau kemerdekaan. Namun, ada satu roman yang ditempatkan pada saat genting dalam sejarah Indonesia, yakni akhir masa Jepang yang sekaligus merupakan awal revolusi di Jawa. Roman itu berjudul *Perburuan* dan akan dikupas dalam Bab ini.

Inspirasi untuk menulis roman ini muncul dari pengalaman Pramoedya ketika ia, dalam perjalanan dari daerah Kediri ke Jakarta, akhir Agustus 1945, untuk beberapa waktu singgah di Blora. Di kota kelahirannya ia menghadiri pementasan sandiwara berjudul *Indonesia merdeka,* tetapi sebagai penonton ia hanya tahan seperempat jam, langsung ia mengambil keputusan 'menulis berita yang jauh lebih baik dari *Indonesia merdeka* Blora ini, sebuah cerita yang bersemangat anti-Jepang, patriotik, ditutup dengan proklamasi kemerdekaan.'[3]

Perburuan ditulis dalam penjara Belanda, dalam bulan Mei 1949. Karya ini segera mendapat sukses besar dengan meraih hadiah pertama dalam Sayembara Sastera Balai Pustaka 1949, berkat jasa H.B. Jassin yang mengikutsertakannya dalam per-

lombaan itu tanpa diketahui pengarangnya. Pertama kali roman ini terbit pada tahun 1950, dengan subjudul *sebuah cerita khayali,* diulang cetak pada tahun 1955 dan 1959, tetapi dalam edisi 1994 hanya disebut 'sebuah novel'.[4] Dalam dunia antarbangsa roman ini juga menarik perhatian, pertama dengan terjemahan Inggris oleh H. Aveling yang berjudul *The Fugitive* (1975, ulang cetak 1987), kemudian terbit terjemahan baru oleh Willem Samuels, yang jauh lebih baik, dengan judul yang sama (1990).[5] Kemudian menyusul pula terjemahan dalam bahasa Belanda, Jerman, Perancis, Sepanyol, Cina, Turki. Proses kreatif yang dihayati pengarang ketika menciptakan roman ini, khususnya dengan *mysticum kreatif*-nya, dibicarakan Pramoedsya dalam esai yang sangat menarik.[6]

Protagonis roman ini bernama Hardo, seorang pejuang bawah tanah pada akhir zaman Jepang, yang sudah lama diburu-buru oleh tentara penjajah. Sahabat akrabnya dalam pemberontakan yang terpaksa ikut bersembunyi bernama Dipo; teman lain lagi, bernama Karmin, dulu ikut berjuang, namun ternyata ia mengkhianati cita-cita bersama. Hardo bertunangan dengan Ningsih, anak perempuan lurah Kaliwangan, yang berikhtiar untuk menyerahkan calon menantunya yang membahayakan kedudukannya kepada polisi Jepang. Ayah Hardo sendiri, seorang mantan wedana, telah lebih dahulu dipecat Jepang, lantaran kegiatan bawah tanah anaknya; ibunya telah meninggal, diakibatkan segala macam kesedihan dan kesusahan.

Seperti dalam kebanyakan karya fiksi Pramoedya, latarnya realistis. Daerah sekitar Blora, tempat plotnya berlangsung, dapat dikenal kembali oleh pembaca. Bahkan kemudian Pramoedya memberi alasan mengapa justru latar ini dipilih: 'Karena tantangan untuk menulis *Perburuan* berasal dari tempat kelahiranku, Blora, maka *setting*-nya aku ambil dari tempat itu juga.'[7] Waktu terjadi peristiwa-peristiwa dalam cerita dapat ditentukan dengan tepat. Ceritanya berlangsung pada tanggal 16/17 Agustus 1945; ketiga protagonis laki-lakinya sebelumnya adalah *shodancho,* semacam bintara dalam Peta, Pembela Tanah Air, tentara

pembantu yang didirikan Jepang. Dalam roman ini dibayangkan bahwa mereka terlibat dalam salah satu pemberontakan Peta terhadap Jepang. Pasti benarlah anggapan Aveling bahwa ini merupakan rujukan pada pemberontakan Peta Daidan Blitar, pada malam 15 Februari 1945.[8] Bahkan kadar kenyataan dapat ditelusuri satu langkah lagi. Sangat masuk akallah tokoh Hardo ikut diilhami oleh pemimpin pemberontakan garnisun Peta di Blitar, yang bernama Suprijadi, perwira muda yang terkenal sebagai pertapa dan penganut mistik. Tak lama setelah lenyapnya Suprijadi secara gaib ia mendapat ciri-ciri legendaris di kalangan rakyat setempat. Pastilah Pramoedya mendengar cerita-cerita tentang Suprijadi ketika ia berada didaerah Kediri, pada bulan Juli-Agustus 1945.[9]

Dalam roman, setelah pemberontakan itu gagal, Hardo dan Dipo masuk gerakan bawah tanah, tetapi ternyata Karmin berkhianat, sebagai akibat suatu tragedi pribadi; oleh karena itu ia ikut bersalah atas kematian sesama pejuang lain.

Struktur plotnya sederhana. Roman ini terdiri atas empat bab, tiga di antaranya terutama berisi dialog yang panjang lebar; dalam bab pertama kita membaca percakapan Hardo dengan bakal mertuanya; Bab kedua adalah pertemuan antara Hardo dengan ayahnya, sedangkan bab ketiga menyajikan semacam laporan tentang konfrontasi antara Hardo dan Dipo. Kemudian bab akhir menceritakan peleraian yang dramatis.

Dalam berbagai hal buku ini bersifat khas Jawa, bahkan Kejawen. Itu sudah mulai dengan suasana yang dibangkitkan dengan kalimat pertama: 'Bunyi gamelan yang penghabisan telah lenyap di udara senja hari' (hlm. 1). Kemudian ternyata gamelan itu dimainkan sebagai bagian upacara pengkhitanan anak laki-laki lurah Kaliwangan. Para tamu telah pulang, hanya sejumlah pengemis masih tertinggal di halaman rumah, mengharapkan derma dari tuan rumah, sesuai dengan adat. Di antara para pengemis ada seorang yang secara khas menarik perhatian anak yang baru dikhitan, Ramli, dan ibunya. Ramli mengenalnya sebagai Den Hardo, tunangan kakaknya Ningsih, yang su-

dah lama tidak muncul. Kemudian ayah Ramli disuruh isterinya mencari calon menantunya. Ia bersungut-sungut: mana bisa seorang lurah terpaksa mengejar pengemis, pada saat ia seharusnya menyambut tamu-tamu untuk pertunjukan wayang yang diselenggarakan pada kesempatan menyunati anak laki-lakinya.

Namun akhirnya pertemuan antara mertua dengan bakal menantunya terjadi, dan dalam percakapan itu ayah Ningsih membujuk-bujuk Hardo untuk ikut pulang ke rumahnya; ia bertekad menyerahkan Hardo kepada polisi Jepang, demi keselamatannya sendiri, tetapi juga karena sedapat-dapatnya ia ingin menghindarkan kemungkinan putrinya kawin dengan seorang pengemis. Namun Hardo sudah paham akan maksudnya; tiap tawaran, konon untuk membantunya, ia tolak; katanya ia baru mau pulang bila Jepang telah kalah. Ucapan itu sendiri sudah cukup untuk menggoncangkan sang lurah, yang memang mempertaruhkan segala-galanya untuk kemenangan Jepang.

Dalam percakapan itu pembaca mulai mengerti pula bahwa tingkah laku Hardo sebagai pengemis bukan hanya demi menyamarkan diri saja. Dalam sebuah monolog tersingkap ia pernah bersembunyi dalam Gua Sampur. Dalam kebudayaan Jawa diam dalam gua merupakan cara bertapa, sebuah sarana untuk memperoleh kekuatan gaib atau hikmah khas. Di kalangan rakyat memang sudah diketahui bahwa Hardo mempunyai kesaktian. 'Orang bilang, anak ada menyimpan kekuatan gaib,' demikian disadari sang lurah (hlm. 14) yang bergumam bahwa dalam penggerebekan besar-besaran yang diadakan atas perintah penguasa Jepang, Hardo tidak berhasil ditemukan. Rakyat juga menghormati dia. Ternyata Hardo sekarang sudah menjadi orang lain, 'seperti pendeta pertapa. Anak sekarang sudah melepaskan keduniaan seluruhnya. Hidup sebagai pertualang!' (hlm. 31). Apa saja yang dulu dihasratkannya tidak disukainya lagi. Ia berhenti merokok; tidak mau pakaian yang patut, tidak berminat lagi pada makanan; dan ia berkata dalam teka-teki. Atas pertanyaannya ke mana Hardo mau pergi, kalau tidak mau ikut pulang, sang lurah heran mendengar jawaban: 'Ke bintang'

(hlm. 32). Dalam konfrontasi dengan pertapa yang hidup suci, bebas dari keinginan duniawi, ayah Ningsih yang gila uang dan pangkat ini terbukti kekurangan moralnya. Hardo secara sempurna mewakili stereotip Jawa tentang seorang arif yang berkat pertapaannya mencapai keadaan suci, lepas dari keduniaan. Sebaliknya bakal mertuanya adalah seorang tua pengecut dan pengkhianat, yang dikorupsikan karena membiarkan diri terseret oleh kekuasaan serta keserakahan. Orang semacam itu kehilangan kesadaran akan baik dan jahat, menjadi orang perampok dan penindas. Maka Hardo juga sangat setuju bahwa ayahnya sendiri telah dipecat sebagai wedana oleh Jepang, sebab dengan demikian ia tidak sanggup lagi menindas orang lain.

Konfrontasi kedua, antara Hardo dengan ayahnya sendiri, mengajukan masalah norma-norma dan tanggung jawab pada tingkat yang jauh lebih halus. Ayah Hardo, seorang priayi yang pernah menduduki tempat yang cukup terkemuka dalam masyarakat Jawa, kehilangan segala apa yang menjadikan eksistensi manusia laik hidup; maka ia terbawa ke kesadaran bahwa hal-hal duniawi, kekuasaan, kekayaan, ikhtiar untuk sukses, sia-sia belaka. Ia tahu bahwa hidupnya telah kehilangan arti dan tujuan. Dulu, dalam Gua Sampur, di mana seorang pun tidak berani mengikuti Hardo, hanya dialah yang memberanikan diri masuk dan menemukan sumber air panas, yang terbit dari batu kapur yang keras.

Makna air panas itu selanjutnya tidak dijelaskan. Namun, tidak dapat disangsikan di sini pun kita menemukan unsur mitologi Jawa: cerita mengenai maulhayat tersembunyi yang dicari baik oleh Bima, pahlawan wayang yang tak gentar, maupun oleh maharaja-hulubalang Islam Iskandar Dzulkarnain. Sudah tentu ada perbedaan jelas dengan mitos, namun asosiasinya terbangkit juga. Baik sang ayah, maupun putranya dekat mata air itu menemukan pencerahan yang membebaskan, walaupun pembebasan bagi ayah Hardo berkenaan dengan kunjungannya ke gua itu berada pada tingkat yang berbeda. Ketika pulang

dari perjalanannya ia melihat kanak-kanak bermain biji asam; sejak itu ia juga mendapat kebebasan batin dalam perjudian: kebebasan untuk tidak berikhtiar apa-apa lagi: 'Aku tak ada niat untuk mencapai apa-apa' (hlm. 60). Ia mulai sadar bahwa sebenarnya kehidupan juga hanya sebuah permainan saja, tanpa kesungguhan. Ia memang telah mempertaruhkan segala apa yang dicintainya, tetapi ia bahkan tidak mungkin merasa sedih lagi: 'Aku hanya merasai kekosongan dalam seluruh hidupku. Kosong!' (hlm. 48). Ternyata ia dulu bersama isterinya terpaksa ikut dalam penggerebekan terhadap anaknya yang tak berhasil. Pengalaman itu mengakibatkan isterinya meninggal.

Anaknya dalam gua itu menemukan hikmat yang lain sekali jenisnya. Ia memperingatkan ayahnya bahwa ia telah membeli kebebasannya dengan ketakbebasan lain, yaitu keterpasungan pada meja judi. Atas pertanyaan ayahnya apa yang ingin dicapainya sendiri dengan 'memperjudikan nasib dan umurmu' ia membalas 'kebebasan dari tindisan' (hlm. 60), penindasan manusia atau bangsa oleh manusia atau bangsa lain. Pada zaman gila ini harus dipilih antara 'pembebasan ke bawah' yang menjadi pilihan sang ayah, atau 'pembebasan ke atas' yang diikhtiarkan si anak. Berdasarkan pilihanmu, demikianlah kira-kira kata Hardo, engkau akan menjelempah di jalan raya, kau, bekas wedana, akan mati terlantar tanpa diperhatikan orang, kemudian 'engkau dibungkus dalam tikar rombeng dan dilemparkan ke liang kubur' (hlm. 63). Hardo sendiri memilih pembebasan ke atas, ikhtiar untuk mencapai kebebasan dari tindasan. Ia tahu bahwa kebebasan sejati, yang ideal, hanya mungkin dalam batas tertentu, namun memperjuangkan kebebasan adalah tugas yang dibebankan kepada manusia.

Bagian-bagian ini pun sangat kejawa-jawaan latar belakang dan tujuannya. Pertama unsur moral yang kuat dalam kesimpulan Hardo, yang jelas merupakan semacam wejangan, ajaran hikmat hasil pertapaan yang dihadapkannya kepada ayahnya. Judi pun memainkan peran penting dalam kebudayaan Jawa: pada upacara serta ritual tertentu main judi serta taruhan dalam ber-

bagai bentuk sangat normal, dan kecanduan sering terdapat, juga dan khusus dalam kebudayaan priayi.[10] Dari keterangan biografi Pramoedya sendiri kita tahu bahwa tokoh ayah yang kecanduan judi, yang sering dapat ditemukan dalam karya kreatifnya, juga berdasarkan pengalaman pribadi. Sebuah ceritanya yang hampir-hampir memuliakan kepenjudian ayah sebagai ciri positif, bahkan magis, adalah *Bukan Pasarmalam.* Dalam cerita itu teman-teman judi memuji-muji capaian dan daya tahan, bahkan kesaktian sang ayah almarhum yang tak teratasi. Tak dapat disangsikan perjudian sejak dulu mempunyai fungsi sakral atau ritual; kita teringat akan perjudian dalam Mahabharata, epos Sanskerta yang merupakan induk cerita dasar wayang Jawa. Dalam epos itu sang maharaja Yudistira, yang pada umumnya raja teladan penuh hikmat dan kebijaksanaan, terpaksa menyerahkan kerajaannya, bahkan isterinya kepada musuh bebuyutannya, para Korawa, karena kecanduan judi.

Ungkapan 'zaman gila' terkenal pula dalam kebudayaan Jawa. Konsep 'zaman edan' sebenarnya berasal dari zaman Hindu-Jawa, kemudian dalam abad kesembilan belas dihidupkan kembali dalam rangka sastera modern Jawa oleh 'pujangga panutup' Ranggawarsita dan berlaku sampai masa kini.[11] Seluruh fragmen ini berat berbobot kejawennya. Sang ayah terkejut mendengar ramalan anaknya tentang kematian mengerikan yang akan menimpanya nanti. Ia berpikir: apakah mungkin aku menjadi korban maut semacam itu, aku, seorang bangsawan yang berasal-usul, turunan para satria wayang seperti Abimanyu, Gatotkaca, yang semuanya meninggal sebagai pahlawan di medan perang? Lebih-lebih bingung ia mendengar bahwa lawan bicaranya melihatnya dulu dalam gua. Sekarang ia tahu pasti ia berhadapan dengan Hardo, anaknya sendiri, bukan pengemis melainkan pertapa, walaupun Hardo selama percakapan ini tidak mau mengaku sebagai anaknya:

> 'Kau hindari duniamu dengan bertapa. Engkau memanglah keturunan pertapa. Alangkah mulianya engkau. Dan aku? Kuhindari

duniaku ini dengan berjudi [...] Neneknya bukan pertapa, tetapi bapak kakeknya pertapa. Keturunan Arjuna harus jadi satria betul-betul ... dan jadi pertapa! Bertapa! - dalam zaman teknik sebagai sekarang ini?' (hlm. 71).

Dan untuk menggarisbawahi dunia pikiran tempat ayahnya terbawa, di luar terdengar bunyi gamelan, pengiring pertunjukan wayang yang telah sampai pada babak perang kembang, 'peperangan antara gergasi dengan satria, antara kebinatangan dan budi kemanusiaan' (hlm. 73).

Johns maupun Aveling dalam tulisannya masing-masing menunjukkan betapa menonjolnya dalam roman ini perlambangan dari dan rujukan pada wayang, yang mungkin dapat dianggap sebagai manifestasi kebudayaan Jawa yang paling khas.[12] Hardo membayangkan Arjuna, pahlawan yang sekaligus pertapa, namun terkenal pula sebagai mahapencinta wanita. Dia selalu didorong oleh cinta yang tak tertahan lagi bagi kekasih abadinya, Subadra, yang di sini diwakili oleh Ningsih.

Dalam Bab tiga tipologi wayang para protagonis dikembangkan lagi, khususnya dalam pertemuan Hardo dengan Dipo. Jelaslah Dipo adalah Bima, kakak Arjuna, manusia adikuasa, yang hanya kenal satu hukum: perang, dalam hal ini perang melawan Jepang. Ia tidak dapat menerima kelembutan Hardo. 'Buang sentimen,' demikianlah semboyannya di zaman perang: 'Satu-satunya yang akan mencelakakan dirimu ialah perempuan' (hlm. 92). Lebih tajam lagi perbantahan mereka tentang Karmin, bekas teman seperjuangan mereka. Di sini pun asosiasi dengan wayang jelas: Karmin sudah tentu adalah Karna, yang memainkan perang taksa dalam perang Barata. Karna saudara seibu dengan Arjuna, namun didorong oleh rasa kewajibannya memihak para Korawa, dan akhirnya dalam perang final antara para Korawa dan para Pendawa ia dibunuh oleh Arjuna.

Dalam konfrontasi Bab tiga terungkap bahwa perjuangan untuk kemerdekaan tidak pernah boleh menjadi tujuan mutlak. Dipo, pejuang kemerdekaan yang tabah, mengharapkan dari

Hardo ikhtiar total untuk tujuan yang satu: kemerdekaan. Pada tujuan itu segala sesuatunya harus ditundukkan, dan Dipo mencela Hardo karena ia sentimental dan emosional. Di zaman krisis seperti kini 'kenang-kenangan indahnya itu jadi penyakit buatnya' (hlm. 93). Sekarang waktunya untuk setia mematuhi sumpahnya dan menyingkirkan barang siapa dan segala apa yang menghadang kemenangan: 'Pedanglah apa yang harus kaupedang! Tembaklah apa yang harus kautembak!' (hlm. 96). Dipo tidak kenal ampun untuk Karmin, yang menurut dia patut dibunuh; pembelaan Hardo sebenarnya berdasarkan sentimen palsu dan impian kabur. Namun bagi Hardo cinta dan kesetiaan pada sahabat, walaupun nampaknya ia pengkhianat, bukanlah perkara kesentimentalan, dan balas-membalas tidak dapat menyelesaikan masalah, walaupun dalam pergaulan antarmanusia sikap itu sudah menjadi adat dunia. Masa depan Indonesia merdeka membutuhkan manusia seperti Karmin, sungguh pun ia pada saat yang penting gagal. Sebab, demikianlah Hardo bertahan, walaupun Karmin membuat kesalahan yang mengerikan akibatnya, ia orang baik, jujur dan setia serta masih berada di pihak mereka. Dan nanti masih sangat diperlukan.

Bab empat membuktikan kebenaran pendapat Hardo tentang keloyalan Karmin. Karmin sendiri ternyata satria. Ia sangat sadar akan dosanya, dan bersedia berbuat apa saja untuk membantu sahabat-sahabatnya, namun sekaligus ia bersedia menebus dosanya dengan kematian. Akhirnya Arjuna menang atas Bima: kewibawaan Hardo lebih kuat dari kekerasan Dipo, dan Karmin diselamatkan.

Tidak hanya tokoh-tokoh dalam cerita ini adalah tokoh wayang. Struktur roman pun menunjukkan ciri-ciri sebuah lakon. Dalam tiga Bab pertama urutan adegan yang terutama terdiri atas dialog-dialog cukup tipikal. Bab akhir menunjukkan kemiripan dengan *gara-gara*, adegan wayang yang dicirikan oleh kegegeran hebat dalam alam; segala macam peristiwa yang gawat dan berbahaya terjadi sekaligus. Pada saat Karmin sekuat tenaga mencoba membantu sahabatnya dan menyelamatkan Ningsih,

sedangkan Hardo dan Dipo dibocorkan penyamarannya, kemudian ditahan dan diantar ke kantor lurah, maka dari arah lain muncul sebuah truk penuh dengan orang Indonesia yang berseru lewat pengeras suara bahwa Indonesia telah merdeka: Jepang menyerah pada Sekutu dan Soekarno dan Hatta memproklamasikan Republik Indonesia. Maka timbul kekacauan besar di kalangan orang Jepang; sebelum mereka menyerah masih terjadi tembak-menembak, dan akhir ceritanya cukup tragis, khususnya bagi Hardo, sebab peluru terakhir membunuh tunangannya, Ningsih.

Tokoh Ningsih pernah ditafsirkan sebagai lambang kemerdekaan Indonesia, atau lambang tanah air Indonesia. Mungkin lebih tepat dikatakan ia membayangkan citra yang ideal dan sempurna, yang menurut kearifan yang diperoleh Hardo tak tercapai dan tak terlaksanakan di dunia ini.

Apakah buku ini memenuhi pretensi yang kemudian diucapkan oleh pengarangnya, yaitu harus merupakan 'cerita yang bersemangat anti-Jepang, patriotik, ditutup dengan proklamasi kemerdekaan'?[13] Tentu roman ini bersifat anti-Jepang, dalam arti bahwa kesewenang-wenangan dan tirani kekuasaan penjajah menjadi nyata bagi pembaca, lewat perlakuan terhadap rakyat setempat yang bengis. Khususnya dalam Bab akhir kepicikan dan keganasan Jepang tampaklah secara sangat jelas. Namun dapat dibayangkan cerita yang lebih patriotik, lebih heroik melukis peperangan bawah tanah melawan musuh daripada beberapa percakapan panjang lebar roman ini antara seorang kere setengah telanjang dengan beberapa orang karib atau sahabat; demikian pula orang dapat membayangkan proklamasi kemerdekaan sebagai puncak cerita patriotik yang lebih gemilang, dibanding dengan nafas panjang kesedihan protagonis Hardo dalam kalimat penutup, karena bukan nasibnya bertemu dengan kekasihnya.

Bukan, ini bukanlah roman aksi, perlawanan heroik, kepahlawanan, kemenangan dalam arti militer-politik. Sebaliknya ini sebuah cerita kontemplatif. Tokoh utama, seusai kegiatannya

dalam perlawanan fisik, mencapai kearifan yang lebih tinggi, dengan cara khas Jawa, lewat pertapaan dan meditasi, dan menemukan bagi dia sendiri dan bagi orang lain tolok ukur moral untuk menguji kehidupan dan tingkah laku setiap orang. Tidak kebetulan justru roman inilah oleh pengarang diakui sebagai manifestasi pertama penghayatan mistik kepengarangannya. Perjuangan Hardo pada hakikatnya juga perjuangan pengarang yang lewat karyanya mencari jawaban atas pertanyaan hidup yang esensial. Kemurnian dan keutuhan yang mutlak tak tercapai, namun hal ini tidak berarti bahwa perjuangan tidak ada maknanya dan kita tinggal menerima saja keedanan zaman, atau terpaksa melarikan diri ke pembebasan ke bawah, ke kekosongan perjudian tanpa taruhan. Judi, memperjudikan nasib dan umur, adalah perlu dan baik, asal saja taruhannya sesuai: pembebasan dari penindasan, kebebasan bagi individu dan bangsa. Bagi cita-cita itu patut kita berjuang, menderita, bahkan mati. Namun kesetiaan, cinta, kemanusiaan adalah nilai yang lebih tinggi lagi, dan barang siapa mengorbankan norma-norma itu demi perjuangan fisik untuk kemerdekaan jelas berlaku salah. Menulis adalah memperjuangkan nilai-nilai kemanusiaan; menulis menuntut pertapaan, meraih pemahaman tentang nilai-nilai eksistensial yang mengatasi ideologi politik dan nasional, dengan melepaskan sukses cepat yang murahan; menulis menuntut taruhan total. Dibaca demikian roman ini, seperti kebanyakan karya Pramoedya, menjadi evokasi, pencitraan kenyataan Indonesia, sebuah *moment opname* dari peristiwa kritis, yang terikat pada waktu dan tempat tertentu, tetapi yang sekaligus menjadi pengabadian nilai dan norma yang terlibat di dalamnya. Jelas pula pengarang mengidentifikasikan diri dengan protagonisnya Hardo, dan lewat dia dengan citra tanah air dan bangsa yang ditimbulkan oleh cerita ini: ini citra dia, dalam segala arti kata itu.

Bab IV

Perang dan Kemanusiaan
Penghayatan Seorang Peserta

Dua kali Pramoedya mementaskan seorang nasionalis muda yang dalam bagian akhir tahun 1945 kejangkitan semangat kemerdekaan, lalu mendaftar menjadi tentara revolusi di Jawa Barat: dalam cerpen *Dendam* dan dalam roman panjang *Ditepi Kali Bekasi.* Dalam yang pertama pemuda itu menceritakan pengalamannya selama minggu pertama dalam tentara dekat garis depan. Yang kedua adalah cerita yang protagonisnya bernama Farid dan kita membaca peristiwa-peristiwa yang dialami dan dihayatinya selama beberapa bulan dalam tentara revolusi, sejak pendaftarannya sebagai sukarelawan.

Dendam

Dendam terbit pada tahun 1950, dalam kumpulan tiga cerpen, berjudul *Subuh*, yang kemudian beberapa kali diulang cetak. Bentuknya cerita akuan, yang strukturnya cukup sederhana, dan yang situasinya dalam waktu dan tempat realistis, dapat dikenal kembali. Latarnya adalah salah satu markas tentara yang mulai didirikan, dekat Jakarta, dan plotnya berkembang dalam bulan November 1945. Urutan waktu disajikan dengan cukup tepat: ceritanya terdiri atas tiga bagian; bagian kedua dan ketiga diberi penjelasan 'hari ketiga' dan 'hari ketujuh'. Dalam bagian pertama kita membaca mengenai pengalaman si pencerita setibanya di pangkalan itu, di mana ia kebetulan hadir pada keberangkatan suatu kompi ke garis depan; dalam bagian kedua ia menyaksikan kembalinya kompi yang kalah dengan banyak yang menjadi korban. Dalam bagian ketiga, yang terpanjang, ia melihat dengan mata kepala sendiri bagaimana seorang peng-

khianat mendapat ganjaran yang patut dan dibunuh secara mengerikan.

Pencerita sendiri dalam kalimat pertama mengatakan apa yang akan disajikan: 'Ini adalah rangkaian kejadian dalam seminggu', kemudian ditambahkan: 'Ini adalah cerita yang betul-betul terjadi', namun dikatakannya juga apa pokoknya: 'cerita tentang kelemahan perasaan seorang manusia. Dan manusia itu ialah diriku sendiri.'[1]

Sudah tentu kita tidak perlu mempercayai penulis maupun pencerita akuan kalau ia mengutarakan sesuatu tentang pokok atau tema ceritanya. Akan tetapi kalau kita membaca cerita ini dengan cermat tak dapat disangsikan bahwa pokoknya memang kelemahan perasaan atau batin pencerita serta kesadarannya akan kelemahan itu yang memedihkan. Ketika tiba di tempat tujuannya ia merasa bangga dan bergairah karena akan ikut serta dalam perjuangan mulia untuk kemerdekaan nasional. Sekaligus ia sadar bahwa kebanggaan yang sah itu beralih menjadi kemabukan bila ia melihat tentara yang berangkat ke garis depan. Peralihan dari kebanggaan ke kemabukan disebut 'melalui batas': 'Kebanggaan kebangsaanku sudah melalui batasnya menuju ke kemabokan.' Dan sungguhpun ia bersama dengan rakyat, dalam kemabukan perang bersama, menyoraki prajurit-prajurit pahlawan kemerdekaan, namun sekaligus ia sadar tentang kebenaran perang sebagai 'puncak kebebalan manusia.' Setelah kereta api yang mengantar para pemuda ke medan perang — yang secara konsekuen disebut 'medan mati'— berangkat, si aku tinggal dengan kepala penuh pikiran tentang keganasan perang serta keraguan tentang masalah apakah itu: kemegahan dan kepahlawanan.

Pada hari ketiga si aku telah menjadi prajurit yang bangga atas seragamnya, dan ia pergi ke stasion, tempat untuk melihat dan dilihat, sebagai revolusioner dan patriot muda. Namun pertanyaan dan kerancuannya tetap ada, bahkan diperkuat lagi ketika kereta api mengantar kembali, tanpa sorak-sorai atau musik, mayat prajurit-prajurit muda yang beberapa hari lalu be-

rangkat dan sekarang telah gugur. Makin kuatlah kesadarannya akan kefanaan kemegahan dan kenisbian sukses. Dan di malam itu 'datanglah tegunan pertama dalam hidupku, "alangkah sederhana hidup makhluk ini".' Namun orang selalu mencoba 'mengacaukan kesederhanaan itu [...] dan orang bunuh-membunuh oleh kekacauannya sendiri. Tiba-tiba tegunan itu mengeras: ketentaraan bukan tempatku' (hlm. 48-49). Namun ia sadar pula bahwa ia terikat oleh janjinya sebagai prajurit, jadi harus tinggal, dan menanti — 'Dan mungkin juga sampai mati.' Dalam kekacauan itu ia tertidur.

Pada hari ketujuh, si aku sekali lagi menceritakan sebagai saksi mata apa yang dilihatnya dekat stasiun: di situ selalu ramai-ramai bila 'kereta beras' dari Jakarta akan masuk, padat dengan ribuan orang yang datang membeli beras, untuk digunakannya sendiri atau untuk perdagangan gelap. Di antara para penumpang ada seorang haji bersorban kuning tebal yang mulai gugup ketika ia dikenal kembali oleh prajurit: 'Ini dia orangnya'. Haji itu kemudian diantar ke kantor penjagaan, diinterrogasi, disiksa dan dipukul secara sangat ganas, sehingga akhirnya ia dipaksa mengaku bahwa ia memang pengkhianat yang bertanggung jawab atas kekalahan kompi yang masuk perangkap beberapa hari lalu. Namun segala macam usaha untuk membunuhnya gagal, sebab ternyata ia kebal. Malahan ketika diikatkan pada truk, lalu terseret-seret di aspal jalan raya, haji itu masih belum mendapat luka berat. Ia baru kehilangan kekebalannya ketika seorang prajurit dengan suara kuat memekik: 'Kembali jadi tanah', kemudian menghabisinya dengan samurai kecil.

Pencerita melihat itu semuaya dari dekat, sebagai saksi yang tidak memainkan peran apa-apa dalam seluruh peristiwa itu. Sebetulnya ia tidak tahan menengok kejadian yang demikian mengerikan, ia tidak mempunyai saraf baja yang mutlak perlu bagi prajurit, namun sekaligus 'keinginan mau-tahu sampai akhir kejadian ini membuat aku jadi pengikut arak-arakan revolusi' (hlm. 57-58; perhatikanlah unsur ironi dalam rumusan ini!). Ia merasa lega kalau ada seorang kopral yang tampaknya

mendekati hadji secara agak sopan, tetapi ia menjadi bingung ketika menyaksikan penganiayaan yang pada awalnya tidak berhasil: 'Ini bukan tempatku. Tapi janji itu! Sesungguhnya di depanku mengawang ujian susila. Atau barangkali masih ada setitik kemanusiaan dalam diriku? Apakah ini perasaan seorang prajurit baru? Aku tak tahu' (hlm. 56).

Di sekelilingnya ia merasa suasana kemabukan, dan ia tahu bahwa yang dihadapinya adalah 'pengadilan orang mabok' (hlm. 62). Khususnya bila ia memperhatikan pesta pora darah dan keganasan terhadap haji itu hatinya menjadi sama sekali kacau balau. 'Di kantor-kantor besar jauh di belakang garis demarkasi sana ini dinamai praktek fasis atau teror nazi atau warisan Jepang' (hlm.64). Sesama prajurit yang mabuk terseret dalam pesta pora ini menyebutnya membalas dendam. Pencerita hanya tahu satu hal dengan pasti: 'haji, hakimnya, algojonya dan aku sendiri bodoh' (id.). Dan ia tahu juga bahwa di suatu tempat ada isteri yang menunggu-nunggu kembalinya haji, mudah-mudahan dengan sedikit beras. Namun, hal terakhir yang ia lihat membuktikan betapa dunia sudah terbalik: 'Sekali ini anjing orang Tionghoa makan daging manusia' (hlm. 66). Besoknya, pada waktu apel di depan tangsi, diumumkan keberangkatan ke garis depan, jam itu juga. Dan ceritanya berakhir: 'Sekali ini pergi jualah aku — pergi untuk dibunuh, pergi untuk membunuh. Badanku bergemam sebentar. Seperempat jam kemudian barisan berangkat. Dan pembunuhan berjalan terus' (hlm. 66).

Pencerita mencapai tujuannya yang terungkap dalam alinea pertama: pembaca merasa terlibat dalam rasa kesangsian, kerancuan dan ketegangan moral protagonis, ketika untuk pertama kali dalam hidupnya ia diperhadapkan dengan kenyataan fisik peperangan dan revolusi. Kelemahan batinnya, keraguan dan kecemasannya, kepengecutannya mencapai puncaknya ketika ia melihat kekerasan fisik terhadap haji pengkhianat yang bertanggung jawab atas kematian kawan-kawannya, kemudian melihat pembunuhannya yang mengerikan. Memang bagi si

aku pun hukum mati bagi haji adalah sama sekali adil dan patut, namun ia makin sadar pula bahwa pembunuhan mana pun, bahkan pembunuhan demi kebajikan revolusi atau sebagai pembalasan dendam yang sepantasnya, pada hakikatnya tak bermakna, bodoh, bahkan jahat, dan bahwa tentara bukan tempatnya, sebab perang dan pembunuhan selalu merupakan pelanggaran terhadap kemanusiaan,[2] puncak kebebalan dan kebuasan manusia. Perang dan kemanusiaan tak dapat diperdamaikan satu sama lain, walaupun ia tahu pula: 'Sesungguhnya ini bukan pikiran prajurit. Ini pikiran manusia. Dan tiap manusia ingin kebebasan, juga dalam otaknya' (hlm. 65). Tetapi ia tahu pula bahwa ia memungkiri kemanusiaan dengan tetap menjadi penonton saja, tanpa membela nasib haji yang sengsara itu. Kemanusiaan tidak bernilai apa-apa kalau tidak disertai keberanian. Dan seorang pengecut sebenarnya juga pengkhianat, sebab ia 'pun memungkiri kemanusiaan'.

Dendam menunjukkan potret seorang pemuda pada tahun 1945, yang menghadapi kenyataan perang yang keras-kesat di belakang cita-cita kemerdekaan yang mulia, dan yang mau tak mau mengalami bagaimana norma-norma kemanusiaannya tertimbun oleh keganasan dan kekerasan praktek peperangan. Tak dapat disangkal bahwa potret ini adalah juga potret diri, bukan oleh karena fakta-fakta, waktu dan tempat yang diceritakan mirip dengan data riwayat hidup Pramoedya, tetapi terutama oleh karena Pramoedya sendiri pada masa cerita ini berlangsung dan selama beberapa waktu sesudah itu terpesona oleh masalah yang sama dan terlibat dalam kerancuan yang sama yang dihadapi oleh si aku tak bernama dalam *Dendam*. Ini lagi satu *moment opname*, sudah tentu, satu di antara berbagai potret diri yang mungkin. Baru berdasarkan sebanyak mungkin potret semacam ini kita mendapat citra yang lengkap tentang pemuda Indonesia pada awal revolusi, dan dengan demikian tentang Pramoedya sendiri.

Dapat diajukan pertanyaan mengapa cerita ini diberi judul *Dendam*. Jelaslah judul ini merujuk pada kematian haji sebagai

kasus membalas dendam. Prajurit yang akhirnya meniadakan kekebalan haji itu dan membunuhnya berkata dengan tegas: 'Kalau bung lihat sendiri bagaimana kawan kita sendiri dijagal ... senang juga kita "mbalas dendam".' Dan secepat mungkin ia menggabungkan diri lagi dengan massa yang mabuk, dan meninggalkan pencerita dengan keraguannya tentang hikmat para hakim yang menghukum mati haji. 'Dan hakim-hakim di sini ini sangat cinta pada tanah airnya. Dan *dendam* di masa revolusi *dalam* makannya' (hlm. 64). Dalam kebodohannya mereka yakin telah berbakti pada tanah air. Namun bagi pencerita kebodohan semacam ini sebenarnya mencelakakan, sama celakanya dengan kebodohan hakim yang membunuh Socrates, Galilei dan Jesus.

Kata *dendam* sendiri hanya terdapat pada halaman cerita ini, namun judul *Dendam* sangat tepat. Pembunuhan haji adalah puncak pengalaman ngeri pencerita selama minggu ini, dan menetapkan kelemahan hati dan 'lemas rasa'-nya. Kata *dendam* termasuk suasana yang sama negatifnya dengan kata lain dalam cerita ini yang menunjukkan keedanan zaman, seperti *mabuk, buas, bodoh, gila,* bahkan *prajurit* sendiri.

Dendam, sebagai pengertian yang negatif, amanusiawi, destruktif terdapat pula dalam beberapa cerita lain, yang ditulis pada waktu yang bersamaan dengan *Dendam*. Hal ini membuktikan pula betapa masalah ini menyibukkan Pramoedya pada masa ini. Pada akhir cerita *Dia Yang Menyerah* diriwayatkan bagaimana kehidupan di Blora lama-kelamaan menjadi 'normal' kembali, tetapi bukan tak ada harganya yang telah dibayar: 'Kini, selain perdagangan dan kehidupan sehari-hari, ada pula yang takkan kembali lagi, yakni tubuh-tubuh yang telah mati, keindahan budi yang telah dicacatkan dendam.'[3]

Dan dalam cerita *Blora* rumusannya lebih keras lagi, oleh adik pencerita, yang sendiri cacat secara sangat mengerikan oleh musuh, dan yang tahu bahwa hidupnya dikuasai oleh rasa dendam: 'Aku dendam. Dulu aku memang orang yang punya perikemanusiaan. Aku suka memuja keindahan. Tapi bangsat-

bangsat itu membuat aku begini.'[4] Dendam menghancurkan kemanusiaan dan keindahan, merupakan lawan kata *(peri)kemanusiaan.*

Profesor Ben Anderson pernah memberi kupasan cerita *Dendam* yang mempesona. Di dalamnya ia mencoba menunjukkan bahwa konsep-konsep seperti *dendam, kemabukan, kebengisan,* singkatnya seluruh cerita ini hanya dapat dipahami dengan adekuat dalam konteks kebudayaan Jawa, di mana konsep-konsep semacam itu mempunyai konotasi yang jauh berbeda dengan bahasa-bahasa Barat. Dengan menolak tafsiran yang lebih dulu diberikan oleh Profesor Anthony Johns (1963) dan Teeuw (1967) Anderson dengan panjang lebar menguraikan bahwa paradigma etik liberal-humanis Barat berbeda secara mendasar dengan wacana budaya seperti yang terdapat dalam *Dendam.*[5] Namun apa pun ciri-ciri khas Jawanya, tak seorang pembaca cerita ini (dan beberapa cerita Pramoedya lain yang sezaman) dapat menyangkal sejumlah oposisi hakiki, seperti yang telah disebut di atas: *kemanusiaan* melawan *dendam, kemabukan, kebuasan, kegilaan.* Bagi pencerita *Dendam* kata *kemanusiaan* secara sangat spesifik membayangkan nilai positif. Bahkan transisi dari kebanggaan nasional menjadi kemabukan, betapa pun dapat dipahami dalam kegairahan akhir 1945, berarti, mau tak mau, melalui batas dari yang positif ke yang negatif. *Keberanian* terdapat pada pihak yang sama dengan kemanusiaan, tetapi *dendam* bertentangan dengannya.

Oposisi semacam ini terdapat dalam kebanyakan cerita awal Pramoedya, dengan konotasi yang sama positif dan negatifnya.[6] Hal itu merupakan petunjuk kuat bahwa nilai-nilai yang dianut berbagai pencerita, termasuk si aku dalam *Dendam,* dapat disamakan dengan sistem nilai Pramoedya pada masa itu. Bahkan Pramoedya sendiri beberapa kali menetapkan hal ini, misalnya dalam komentarnya atas peran H.B. Jassin dan konsep kemanusiaan universalnya dalam hidupnya.[7] Apakah nilai itu harus disebut liberal-humanis, atau universal, atau khas Barat modern bukanlah soal yang amat menarik. Yang jelas, bagi Pra-

moedya kemanusiaan, sesuai dengan cara ia mendekati, mendefinisikan dan menjelaskannya, merupakan tolok ukur yang dapat dipakai untuk semua nilai-nilai budaya lain, seperti keindahan, kejujuran, kebaikan, keadilan, keberanian. Dalam arti itu kemanusiaan dapat dan harus disebut universal. Sudah tentu ada juga konsep yang khas Jawa yang tidak begitu mudah diterjemahkan atau dipahami berdasarkan bahasa dan dunia konseptual Barat, seperti misalnya *menyerah* yang tidak ada ekuivalennya yang tepat dalam bahasa-bahasa Barat. Namun untuk memahami konsep yang sentral dalam *Dia Yang Menyerah* ini pun tidak perlu kita menggali dalam-dalam dalam sejarah kebudayaan Jawa, lepas dari teks ceritanya: membaca teksnya dengan cermat dan sabar sudah cukup menyanggupkan pembaca Barat menjelaskan dan memahami apa yang dimaksudkan dengan *menyerah.*

Ditepi Kali Bekasi

Dalam roman *Ditepi Kali Bekasi* kita berjumpa dengan pemuda lain, kali ini bukan anonim tetapi bernama Farid, yang ceritanya berbeda dan diriwayatkan dengan cara berlainan pula. Namun cerita ini pun diberi latar geografis nyata yang dapat dikenal dengan jelas, sedangkan plotnya berlangsung dalam waktu awal revolusi. Menurut pengarang, dalam *Keterangan penutup* pada cetakan kedua, roman yang diterbitkan hanya merupakan seperempat dari naskah aslinya; sisanya konon disita oleh *Nefis*[8] dan tidak pernah dikembalikan.[9] Pengarang mengatakan pada tempat yang sama bahwa roman ini 'didasarkan atas kejadian, percakapan, tokoh dan situasi yang sebenarnya, walaupun [...] penyusunan waktu mungkin terasa tertegun-tegun',[10] disebabkan catatannya ikut disita oleh *Nefis*. Hilangnya sebagian besar roman aslinya ada buktinya lagi, sebab dalam pengantar edisi 1947 disebut salah seorang tokoh bernama Mustami, mahasiswa pada Sekolah Tinggi Islam, seorang pelawak, namun yang tidak seberapa tetap hati. Mustami itu tidak terdapat dalam buku yang diterbitkan.

Bagaimana pun, roman ini bertumpuan pada pengalaman pribadi pengarangnya. Hal itu jelas pula kalau ceritanya dibandingkan dengan catatan riwayat diri yang disusun pengarang pada tahun 1959, khususnya mengenai masa antara Oktober 1945-Juli 1946. Itulah masa yang menurut data-data intrinsiknya dilingkupi oleh roman tersebut.[11] Sudah tentu cerita pengalaman Pramoedya berlainan dengan cerita pengalaman Farid. Roman mempunyai struktur, dengan awal dan akhir yang tertanda. Itu sudah jelas dari judulnya: roman mulai dan berakhir dekat Kali Bekasi. Di antara awal dan akhir itu berkembanglah plot melalui dan sekitar tokoh Farid. Di samping protagonis ini terdapat tokoh sampingan, yang pengalamannya saling berkaitan. Ada beberapa tema yang seperti benang merah dapat ditelusuri sepanjang roman ini, ada pula sejumlah motif. Dengan sarana literer disarankan adegan-adegan dan situasi-situasi, dan diciptakan kenyataan tersendiri; lewat teknik yang dimanfaatkan pembaca diperhadapkan tidak hanya dengan peristiwa-peristiwa yang berlangsung, tetapi pula dengan perasaan dan tanggapan tokoh utamanya. Seleksinya terhadap kenyataan yang dihayati berbeda dengan yang terdapat dalam catatan biografis: peristiwa-peristiwa historis yang penting tidak diberi tempat dalam roman, detil-detil dielaborasi, bahkan direka; fakta-fakta digolongkan secara berlainan. Singkatnya, kita dapat membaca roman tanpa perlu mencari informasi dan data-data tentang peristiwa-peristiwa yang sungguh terjadi di daerah Bekasi. Pembaca yang pertama-tama tertarik pada kejadian faktual sebaiknya membahas karya-karya sejarah.[12]

Roman itu dimulai dengan prolog yang hampir bersifat lirik, yang memuliakan Bekasi, lewat permainan etimologi rakyat dengan kata *bekas*: Bekasi dengan tradisi memperjuangkan kemerdekaan: 'Bekasi ... berbekas di hati ... kota yang membekasi' (hlm. 9). Itulah tempat perlawanan dimulai, lebih dulu di zaman Belanda, kemudian melawan penjajah Jepang, lalu melawan tentara Serikat. Namun kini, ketika roman ini ditulis, kali Bekasi menjadi kali demarkasi sedangkan di pasar Bekasi tentara Belan-

da merajalela. Roman itu berakhir: 'Mereka di sana. Kita di sini. Tepi-menepi kali Bekasi' (hlm. 337).

Plotnya dimulai pada bulan Oktober 1945: Farid berpamitan dengan ayahnya yang tua, yang tidak mengerti mengapa anaknya mau ikut serta dalam tentara kemerdekaan dan meninggalkannya sendirian. Farid berangkat dari Jakarta, dalam kereta api ia menemukan sahabatnya, Soerip dan Amir, dan lewat Bekasi mereka sampai di Cikampek. Di sana mereka mendaftar untuk menjadi tentara. Amir, yang pada masa Jepang sudah mendapat pengalaman militer cepat dikirim ke garis depan dan gugur dalam aksi yang berani dan tabah. Farid juga cukup cepat ikut aktif dalam perang, dan buku ini selebihnya meriwayatkan pengalamannya pada garis depan dan di tempat-tempat di mana ia diinapkan, pergaulannya dengan sesama prajurit, tanggapannya atas hubungan-hubungan dalam tentara serta perilaku manusia-manusia dalam masa awal revolusi yang genting.

Gaya roman ini juga patut diberi perhatian. Pada dasarnya roman ini diceritakan oleh pencerita luar, tetapi sering kali cerita yang objektif hampir tak terasa bergeser menjadi penghayatan Farid yang langsung kita ikuti.[13] Dalam karya awalnya Pramoedya sudah menguasai teknik penceritaan modern ini, yang dalam sastra Indonesia untuk pertama kali dimanfaatkan oleh Armijn Pane dalam *Belenggu* (1940) yang dari berbagai segi dapat disebut memelopori roman modern di Indonesia. Satu contoh untuk menjelaskan teknik ini: dari sela-sela jendela Farid melihat kegiatan serdadu-serdadu India (dalam tentara Serikat):

> 'Farid tersenyum pahit. Aneh juga serdadu-serdadu India itu. Mereka hendak merampas jiwa pemuda Indonesia yang mempertahankan kehormatan negaranya, karena uang beberapa puluh *rupee* saja. Gila betul.
> Gambar pertempuran itu cuma setengah menit tampak. Tamasya lain pun susul-menyusul' (hlm. 21).

Kalimat pertama dan dua kalimat penutup kutipan ini menceritakan apa yang dilihat Farid dengan objektif, namun tiga

kalimat di antaranya membayangkan tanggapan Farid: *aneh* dan *gila* adalah kualifikasi Farid, bukan pencerita, demikian pula 'kehendak' serdadu India untuk merampas jiwa pemuda Indonesia bukanlah komentar pencerita melainkan reaksi Farid.

Ada aspek-aspek lain pada roman awal ini yang juga sudah memprakirakan keempuan gaya Pramoedya. Dalam hal ini ia dapat dikaitkan dengan penulis sejamannya, Idrus, yang umumnya dianggap sebagai pembaharu gaya prosa Indonesia dalam Angkatan 45, dengan kesederhanaan barunya, khususnya dalam cerita pendek *Coret-coret di Bawah Tanah*. Pramoedya pun menghindari segala macam kemulukan atau keestetisan yang dalam roman-roman sebelum perang dunia sering dominan secara agak mengganggu. Evokasi Pramoedya tentang medan perang, tentang desa yang ditinggalkan penghuninya sebagai akibat perang, tentang pelarian penduduk, merupakan impresi-impresi sekelebat yang tajam menggigit, yang sering hampir mirip ciri puisi, juga dari segi bunyinya.[14]

Dalam kata penutup edisi 1957 Pramoedya sendiri mengatakan bahwa peristiwa-peristiwa yang dievokasi

> 'adalah sesungguhnya suatu epos tentang revolusi jiwa -- dari jiwa jajahan dan hamba menjadi jiwa merdeka [...] Dan perubahan atau Revolusi jiwa inilah yang lebih berhasil dalam seluruh sejarah Indonesia daripada seluruh Revolusi bersenjata yang pernah dilakukannya' (hlm. 339).

Dalam sebuah karangan yang mengesankan Keith Foulcher menunjukkan betapa roman ini berdasarkan pada *pemuda ideology*, ideologi pemuda revolusi.[15] Farid mewakili angkatan muda ini, yang baginya memperjuangkan kemerdekaan tanah air dan bangsa Indonesia mengatasi segala sesuatunya. Perjuangan itu pada hakikatnya adalah hal yang baik, untuk tujuan yang suci, apa pun konsekuensi dan pengorbanan yang diakibatkannya. Lagi pula ini bukan hal abstrak: taruhannya nasib rakyat biasa, dalam hal roman ini secara spesifik rakyat daerah pedesaan Jawa Barat tempat Farid ikut serta dalam perjuangan. Pende-

ritaan dan pengorbanan rakyatlah yang bagi Farid lebih penting dari apa pun juga. Mereka adalah penduduk tak berdosa daerah Bekasi yang sudah sejak zaman Belanda banyak menderita dan terpaksa melawan terus-menerus. Bersatulah rakyat Bekasi menentang ketakadilan yang menimpa mereka dari penjajah Belanda; bersatu pula mereka 'menangkis serangan garong-garong yang tidak kenal akan keadilan masyarakat dan kemanusiaan', dan kini mereka terpaksa lagi bersatu melawan tentara asing: 'Bekasi dikenal oleh seluruh dunia, mendapat tempat di antara daftar nama-nama kota yang dihancur-leburkan tangan besi tentara fasis, dan terkenal sebagai kota yang mempunyai pemuda gemblengan tak gentar menghadapi balatentara Serikat' (hlm. 11).

Bagi orang biasa di Bekasi, dan di mana-mana di Indonesia, pemuda seperti Farid menerjunkan diri ke dalam perjuangan dengan musuh. Keadilan sosial dan kemanusiaan: itulah esensi ideologi pemuda. Dan pada akhir buku perjuangan itu masih berjalan terus: apakah pemuda akan menang? 'Semua terletak pada kemauan dan keberanian mereka sendiri' (hlm. 337).

Untuk melakukan perjuangan itu pemuda harus berkorban banyak. Pada akhir Bab pertama hal itu diungkapkan secara sangat tegas:

> 'Dan ketiganya telah bersatu-hati meninggalkan kota Jakarta -- kota tempat cita-cita kemajuan tumbuh. Tambah jauh dari Jakarta, tambah jauh pula dari cita-citanya. Ingatan kepada keluarga, pada tetangga, pada kampung halaman kian melamat, makin tak terang. Hilang oleh gelora hati masing-masing, gelora hati pemuda berdarah panas' (hlm. 36).

Sangat berartilah bahwa di sini dikatakan cita-cita kemajuan ditinggalkan. *Kemajuan* merupakan istilah khas masa sebelum perang, yang dalam alam jajahan Indonesia digunakan cendekiawan muda bagi tujuan mereka yang sangat mulia untuk dicita-citakan. Dan tujuan itu dapat dicapai, bukan dengan jalan

perjuangan fisik, melainkan dengan pendidikan, yang sudah tentu pada masa itu berarti pendidikan Belanda.[16] Di sini dikatakan dengan jelas bahwa cita-cita kemajuan termasuk masa lampau. Mereka sekarang pergi ke Cikampek, 'kota perjuangan' (hlm. 37). Jakarta adalah daerah ketularan kolonial. Bila Farid kemudian datang cuti ke Jakarta lalu mendengar bahwa ayahnya telah masuk kerja dengan tentara Belanda, amarahnya meluap-luap, dan ia mengutuk Jakarta. Ia ingin melihat Jakarta hancur terbakar, diratakan dengan tanah, menjadi abu debu: 'Saya ingin mendengar bangsa saya sendiri berteriak dari lautan api: ampunilah kami, wahai pahlawan. Padamkan api itu dan biarlah kami bersujud pada kakimu ....' (hlm. 142).

Revolusi ini adalah juga perjuangan antarangkatan. Angkatan tua tidak dapat ikut lagi. Itu sudah menjadi jelas pada awal roman, dari sikap ayah Farid, yang mempunyai mentalitas budak khas kolonial: ia pernah berperang di Aceh dengan KNIL, tentara kolonial Belanda; ia sama sekali tidak mengerti jiwa anaknya yang membiarkan dia tinggal sendirian dan yang mau mempertaruhkan hidupnya demi cita-cita revolusi ini:

> '"Pemuda zaman sekarang", keluhnya. "Bertempur .... menggempur .... Orang tuanya dikesisikan. Tanah-air, bangsa dan kemerdekaan ... Zaman baru, anak tak membutuhkan perlindungan orang-tuanya ... Zaman revolusi, serba berubah dan bergerak! Dan anakku sendiri turut serta dibawa arus zaman. Moga-moga saja bisa kembali. Insya Allah!"' (hlm. 19).

Demikianlah keluh sang ayah sesudah Farid berangkat ke medan perang.

Gema tanggapan ayah Farid kita dengar lagi ketika Farid pulang ke Jakarta dan menginap di rumah teman sekolahnya dulu, Zulaiha. Ayahnya adalah seorang yang baik saja, yang juga terseret semangat kemerdekaan pada masa proklamasi, 17 Agustus 1945. Namun, masuk perang untuk memperjuangkan kemerdekaan, bahkan gugur untuknya — itu sama sekali di luar pengertiannya. Ayah Zulaiha itu pun, dengan segala mak-

sud baiknya, termasuk 'angkatan tua dari zaman penjajahan, dengan semangat budak' (hlm. 130-1).

Perbenturan antarangkatan meningkat menjadi dramatik pada waktu Farid pulang cuti ke rumah orang tuanya, yang dihancurkan oleh tentara Belanda, sebagai balasan atas ikut sertanya Farid dalam perjuangan kemerdekaan. Ternyata ayahnya menghilang. Kemudian ia mendengar dari ibu tetangga bahwa ayah dalam keputusasaannya mendaftar pada NICA (pemerintahan Hindia Belanda sementara), dan sekarang bekerja pada mereka sebagai tukang jahit. Bagi Farid ini berarti perpisahan definitif dengan ayah, maupun dengan masa lampaunya. Tak mungkin lagi ada saling mengerti antara orang tua yang hanya hidup untuk mencari makan dengan pemuda yang hidupnya adalah bakti. Lambang pilihan ayahnya yang sesat dilihatnya pada kancing baju seragam NICA-nya dengan gambar singa: 'singa tua yang cuma berlidah saja - tak berkuku dan tak bergigi' (hlm. 148). Tidak ada lagi yang dapat dicari Farid di Jakarta, ia langsung kembali ke medan perang. Dari kereta api ia kebetulan masih melihat ayahnya yang duduk dalam becak di belakang palang jalan yang ditutup dan dengan putus asa memanggil nama anaknya. Tetapi bekas tetangganya, Ibu Saleh, sejak dulu telah memahaminya: dengan mata berlinang ia mengenal kembali dalam tingkah laku Farid gelagat pemuda Indonesia zaman sekarang: 'Ia memandangi keteguhan hatinya, deburan darah kebangsaannya, memberat pada perjuangan kemerdekaan tanah-air.' Tetapi ia sadar pula bahwa ia cuma bisa mendoakannya 'dari jauh' (hlm. 143).

Konflik antarangkatan muncul kembali dalam berbagai bentuk dalam karya-karya kemudian, misalnya dalam *Keluarga Gerilja*, di mana kita bertemu pula dengan seorang ayah tua bekas serdadu KNIL, yang juga melapor kembali pada tentara Belanda dan karena itu harus dibunuh; kemudian dalam *Korupsi* di mana perbenturan antargenerasi bahkan menjadi tema utama.[17]

Yang mengikat pula dalam roman ialah hubungan antara dua sahabat Farid dan Soerip dengan gadis Nanny. Farid dan

Soerip dua watak yang bertentangan. Farid orang serius, jujur, berani, setia, sedangkan Soerip periang, namun sebenarnya pengecut, yang sebentar saja sudah berhasil mendapat pekerjaan pada administrasi resimen, dan yang lewat tingkah laku yang kekorup-korupan dapat mengurus situasi yang cukup baik dan tak kurang apa-apa bagi dia sendiri. Namun akhirnya, karena kekurangan kas resimen, ia terpaksa meninggalkan hidup yang serba mewah dan mengembalikan segala apa untuk menghapuskan utangnya. Kemudian ia menjadi sahabat loyal lagi, gembira, tidak angkuh, yang sampai tahap akhir terdapat dalam garis depan bersama Farid, selaku perwira penghubung. Tetapi persahabatan mereka dikomplikasikan oleh kehadiran Nanny, gadis Indo yang kematian kedua orang tua dan memihak pada Republik. Dulu ia bertunangan dengan Amir; sesudah Amir gugur Farid dan Soerip keduanya menawarkan diri sebagai pelindungnya. Farid yang bagi Nanny seorang adik, mendapat kesan, Soerip telah berhasil memikat hati Nanny, apa lagi ketika ternyata bahwa Nanny tinggal sekamar dengan Soerip. Namun, sesudah beberapa waktu Farid mulai sadar ia sendiri sepenuhnya mengambil tempat Amir dalam hidup Nanny.

Adegan cinta kasih dalam karya-karya Pramoedya cukup langka, dan bagian yang terdiri atas duabelas halaman (167-178) di mana Farid dan Nanny, sambil berjalan-jalan pagi, dengan ragu dan segan saling mengakui cintanya cukup istimewa, kalau saja karena panjangnya. Farid hampir mau tak mau mengungkapkan isi hatinya: ia mencintai Nanny, tetapi sebenarnya itu dianggapnya tidak patut. Sebagai bekas tunangan Amir, Nanny ia sebut kakaknya, dan hubungan adik-berkakak itu memustahilkan hubungan cinta kasih, sebab sudah tentu dalam hubungan semacam itu seharusnya lelakilah kakaknya. Maka Farid terkejut atas dirinya sendiri ketika ia menyebut nama Nanny tanpa didahului 'kak'; sekarang ia sadar bahwa hubungannya dengan Nanny telah berubah. Tetapi ia tetap menentang cintanya; ia ragu-ragu apakah mungkin Nanny membalasnya, lagi pula cinta dalam situasinya mustahil, ia masih terlalu muda.

Dan rasa segan tetap ada, dari kedua belah pihak, juga sesudah mereka mengungkapkan isi hati masing-masing. Pencerita sendiri merasa heran (dengan semacam ironi yang sering kita lihat dalam karya Pramoedya berkenaan dengan adegan cinta):

> 'Terlalu sederhana ucapan cinta keduanya itu. Luar biasa bagi yang telah teradatkan oleh adat manusia, tidak disambung -- tidak dikunci dengan ciuman yang maha dalam. Dingin saja. Seperti tak ada kejadian apa-apa yang penting antara keduanya. Cuma salam tangan yang menutup gudang hati sebagai kunci kepastian dan saling menjanjikan kesetiaan' (hlm. 178).

Bagi Nanny Farid memang pemuda ideal, pahlawan patriotik yang dalam hatinya mengambil tempat Amir almarhum. Dan bagi Farid Nanny juga perempuan ideal, mungkin malahan sebagai pengejawantahan Indonesia. Cinta mereka murni-suci, dan harus tetap demikian. Bila kemudian pada satu malam mereka berdua saja dan hasrat Farid terbangkit oleh badan Nanny yang cantik dan hangat, lalu untuk pertama kali ia menciumnya penuh gairah, tiba-tiba Nanny melepaskan diri dari pelukan yang terlalu bernafsu dan menolaknya seakan-akan ia 'marah:

> '"Apa yang kaukerjakan ini, Farid? [...] kamu harus tidur. Kamu akan ke front, Farid. Mengapa mengerjakan sebagai ini? Kamu seorang prajurit. Tidur, tidur! Isilah hatimu dengan taubat kepada Tuhanmu." [...] Farid malu pada dirinya sendiri. Akan ke front. Banyak prajurit celaka karena membawa sial sebelum ke front. Sekarang ia membawa sial pula' (hlm. 275).

Motif tentang pergaulan seksual dan penyerahan pada nafsu yang membawa sial bagi prajurit diketahui pula dari karya sastra lain, misalnya dari cerpen Nugroho Notosusanto.[18] Di tempat lain dalam roman ini juga diceritakan bahwa dosa kecil, misalnya mencuri beberapa telur, membawa sial dan mengakibatkan kecelakaan (hlm. 217-218). Di sini Nanny memenuhi peran sebagai hati nurani Farid. Menurut pendapat saya Foulcher agak negatif tentang fungsi Nanny dalam roman ini bila ia

mengatakan: '[*She*] *is the recipient of male action throughout and is largely denied the privilege of self-determination, the principle which guides the experience of the male characters.*'[19] Pilihannya pro revolusi sebenarnya sudah merupakan penentuan nasib sendiri yang sangat menonjol bagi gadis Indo; dan perannya sebagai hati nurani Farid teramat penting, justru dalam rangka ideologi pemuda.

Sesudah Bab 10 Nanny tidak muncul lagi dalam roman ini (kecuali dalam bayangan Farid dan Soerip pada bagian penghabisan, hlm. 334-5), jadi kita tidak tahu bagaimana perkembangan hubungan antara mereka di kemudian hari. Mungkin itu diakibatkan oleh karena bentuk roman yang diterbitkan tidak lengkap karena kehilangan sebagian besar naskah aslinya, namun mungkin juga ketiadaan Nanny itu tidak kebetulan. Dalam hal ini pun revolusi belum selesai, tetap terbuka akhirnya.

Masih ada gadis-gadis lain yang memainkan peran dalam hidup Farid: pada awalnya teman sekelasnya Zulaiha, kemudian anak perempuan seorang haji tempat Farid diinapkan, khususnya Safiah, 'bunga hutan bulan-bulan hawa nafsunya' (hlm. 197, lih. juga hlm. 276). Hubungan erotik dengan gadis-gadis ini jelas termasuk kategori negatif, yaitu *hawa nafsu, birahi, main gila, sembrono*. Farid sendiri merosot moralnya, sebab nafsu yang menguasainya jahat, dosa. Ia sendiri tahu itu, dan walaupun ia mencintai Nanny, ia menyerah pada hawa-nafsu, main gila dengan gadis itu, walaupun syukurlah mereka sendiri cukup tahu menjaga kehormatannya sehingga Farid tidak sempat melampaui batas. Kemudian, ketika Bekasi sudah jatuh dan Farid berada dalam pelarian dengan satuannya yang dikalahkan, ia berspekulasi tentang kelakuannya: memang ia tetap suci dalam hubungannya dengan Nanny, jadi tidak membawa sial ke front, namun hubungannya dengan Safiah dosa, bukan? Ia bertanya-tanya apakah pelarian ini adalah celaka yang dibawanya dan apakah dosanya nanti akan habis karena ia telah menjalani kesengsaraan (pelarian) ini? (hlm. 328). Ciri yang khas islami tentang hawa-nafsu sebagai dosa yang mencelakakan sudah

ditemukan lebih dahulu (misalnya dalam *Dendam*), dan akan didapati lagi dalam banyak karya Pramoedya lain.[20]

Dari segi lain pun karya ini bersifat moralis, lewat pengamatan Farid tentang praktek perjuangan kemerdekaan. Perjuangan ini memang merupakan epos tentang revolusi mental, namun kenyataan yang diperhatikan dan dihayati Farid jauh dari bersifat epik. Korupsi bermaharajalela, juga di antara prajurit muda; ada perebutan kekuasaan antargolongan yang terus-menerus di dalam tentara sendiri. Ada pula kemerosotan moral, misalnya di kalangan wanita yang terdorong oleh kelaparan dan kemiskinan datang dari Jakarta ke daerah front mencari beras, tetapi pula di antara para prajurit yang menyalahgunakan kemelaratan perempuan itu (hlm. 199-200). Dan kecemasan tentang dehumanisasi sebagai akibat perang itu sendiri bergema dalam buku ini, misalnya dalam cerita yang sejajar dengan cerita *Dendam*, di mana Farid menyaksikan bagaimana haji pengkhianat dibunuh secara mengerikan (istilah ini dipakai dua kali, hlm. 73-76), peristiwa yang Farid sendiri tidak tahan menengoknya: kalau haji itu memang bersalah, sebaiknya 'terus saja dibunuh, ditembak ... kalau kebal ditimbun tanah hidup-hidup' (hlm. 74). Menambatkannya dengan tali di belakang truk yang berjalan, itu kan bukan cara memperlakukan manusia?[21] Peristiwa ini sama memuakkan bagi Farid seperti bagi pencerita *Dendam*.

Perang adalah 'zaman kebinatangan [...] , di mana peluru dipertuhan [...] Pestol menjadi lambang kebinatangan waktu itu' (hlm. 198), dan di mana hanya hak yang berkuasa berlaku. Istilah *kemanusiaan* dalam roman ini misalnya terdapat dalam pasase yang bersifat ironis: Farid mendengar seorang nenek, yang duduk pada runtuhan rumah terbakar, bernyanyi tentang cucunya sambil menggendong batu besar, nyanyian kampung dalam bahasa Melayu Bekasi:

> 'Sayang-sayang cucu nenek cumah seorang,
> Bapak jadi Heiho baru pergi ke Birma,
> Aduh cucuku udah ora ada ibumu,

Inggris-India membakar segala-galanya.'

Dan Farid mengeluh tentang Heiho yang diangkut ke Birma: 'Suatu contoh kemanusiaan yang dibawakan Jepang dan Inggeris', dan kemudian, tentang kampung yang terbakar: 'Akibat kemanusiaan Inggeris' (hlm. 106-107).

Sebagai wiracerita, pemuda-pemuda yang bangga atas kesadaran nasionalnya dan yang dengan penuh keyakinan berjuang untuk kemerdekaan dan pembebasan dari kesewenang-wenangan kolonial, fisik maupun mental, buku ini sekaligus adalah panggilan untuk kemanusiaan yang merupakan prasarana untuk kemerdekaan yang sungguh-sungguh. Dalam pidato komandan kompi kepada prajurit yang berangkat ke garis depan (di antaranya Amir) yang ikut didengarkan oleh Farid dan Soerip, nadanya jelas: 'Prajuritnya —semua saja— hendaknya melakukan kewajiban dengan baik, bersungguh-sungguh hati, serta tetap suci memegang teguh kemanusiaan ...' (hlm. 62). Wejangan semacam itu kepada prajurit front sebenarnya sudah mengisyaratkan *Keluarga Gerilja* dengan pesan moralis yang jauh lebih eksplisit.

Roman ini masih menunjukkan tanda-tanda karya usia muda; di samping moralis adakalanya ekspresinya emosional, bahkan patetis. Tetapi sekaligus aspek kuat kesenimanan Pramoedya sudah mulai jelas pula: penguasaan bahasa Indonesia yang pada masa itu sudah hebat, pengamatan kenyataan yang tajam, kemampuan komposisinya. Dari segi ini buku ini menonjol jauh di atas cerita revolusi lain yang amat terkenal, *Surabaya*, karangan Idrus, yang memang membawa pembaruan gaya sastra yang mencolok, namun yang tidak mengatasi keinsidentalan, tidak merupakan komposisi yang terstruktur, lepas dari sifat provokatif dan negatifnya yang menyakithatikan kebanyakan pembaca Indonesia. Memang *Surabaya* tidak memiliki visi dan inspirasi revolusi yang begitu mempesona dalam *Ditepi Kali Bekasi* Pramoedya.

Dua cerita revolusi lain

Dalam Bab ini masih perlu dikupas dua cerita lain. Yang pertama termasuk karangan Pramoedya yang paling dini yang masih terselamatkan: *Kemana??* yang bertanggal 'Tjikampek, 10 Desember 1946.'[22] Ini cerita sederhana tentang Kopral Manan, yang menderita luka berat dalam pertempuran di sekitar Bekasi pada Pebruari 1946 melawan kekuatan tank Inggris yang berlimpah-limpah, dan yang kehilangan sebelah kaki; sembilan bulan kemudian, di rumahnya Manan termenung-menung sebagai orang cacat perang tentang segala apa yang telah dialaminya. Semua impiannya mengenai masa depan sia-sia saja, dan pidato-pidato kaum politisi yang mengisi majalah tidak ada gunanya baginya. Tidak ada masa depannya lagi, tidak ada tempat ke mana ia bisa pergi. Cerita yang sedih, namun tidak sinis atau sarkastis.

Pramoedya lain, yang pasti lebih berkembang pikiran dan kemampuan bahasanya, kita dapati dalam *Kemelut*, cerita tak bertanggal tentang manusia 'di lapangan' pada masa revolusi.[23] Menurut informasi Pramoedya sendiri cerita itu berdasarkan pengalamannya sendiri ketika ia 'pernah lolos dari maut'.[24] Cerita ini meriwayatkan kecelakaan kereta api dekat Purwokerto yang terjadi pada tahun 1946, beberapa waktu sesudah Ori (Oeang Repoeblik Indonesia) mulai diedarkan, yang mengakibatkan kenaikan harga yang hebat. Ada pencerita yang tidak tampak tetapi yang memberi komentar atas peristiwa-peristiwa yang diceritakannya. Dalam hujan lebat tanggul tinggi pecah dan lok dengan dua gerobak kereta api terbalik dan rusak, kemudian setengahnya tenggelam ke dalam lumpur. Terjadi panik besar, ada orang yang mati lemas dalam air yang cepat naik, ada lagi yang tertimbun bangku-bangku atau terjepit dalam wahon rusak sehingga tidak dapat lolos. Penduduk setempat, petani gurem yang miskin, membantu sedapat mungkin, membuka gubuk-gubuknya dan membagi-bagikan sisa makanannya yang terakhir kepada korban-korban; secara 'sukarela' mereka membereskan dan memperbaiki jalan kereta api lagi, sehingga esok-

nya kereta api bisa jalan lagi. Ketika matahari terbit lagi 'kemelut lalu. Kembali semua berjalan di atas relnya masing-masing.'[25]

Yang sangat menonjol dalam cerita ini adalah sarkasme yang sengit-sinis. Ada tiga golongan manusia: pertama korban tulen yang luka berat dan yang akan hidup melarat seluruh hidupnya, dan yang juga tidak menerima bantuan yang sungguh, sebab seorang pun tidak berminat pada nasibnya; kemudian para pedagang, peraih untung besar, yang hanya mau satu hal saja: menyelamatkan kotak-kotak berharganya yang penuh barang mahal, khususnya obat-obatan, yang hendak dijual mahal di Jawa Tengah; untuk itu mereka hendak melanjutkan perjalanan secepat mungkin; akhirnya penduduk kampung yang miskin, yang kekurangan segala sesuatunya, yang harus bekerja cuma-cuma, yang menderita malaria, tanpa obat, yang malahan tidak mau dibelinya, sebab itu berarti berutang pada rentenir di Purwokerto:

> 'Sebab, pil malaria hanya haknya mereka yang kuat membayar karcis kereta api. Purwokerto! Dan mereka hanya punya hak mati dimakan malaria. Atau mampus dimakan setan uang di Purwokerto yang berdaulat di situ. Dengan satu hak penghibur yang manis: memperternakkan-diri di rumah-rumah yang tak berjendela. Dan memperternakkan-diri untuk dimakan malaria dan setan uang pula. Purwokerto!' (hlm. 93).

Mereka memang bukan dianggap manusia melainkan ternak. Tetapi justru petani miskin itulah yang masih mempunyai 'sisa-sisa (peri) kemanusiaan' (hlm. 90, 95) dan membantu sesama manusia sebagai hal yang biasa saja.

Kebanyakan korban kecelakaan adalah anggota angkatan perang: juru rawat Palang Merah dengan keluarganya; bagi mereka tidak ada yang tinggal kecuali Tuhan di langit. Para peraih untung, yang heran bin ajaib semuanya tertolong tanpa cedera apa-apa, sudah mendapat kembali Tuhan mereka, yaitu uang, sesudah sebentar saja mereka dalam ketakutannya memanggil kepada Tuhan di langit. Namun, ketika miliknya selamat lagi

'Tuhan di langit tak teringat lagi. Sekuku pun tidak. Yang teringat: Tuhan yang bisa dikantongi.' Dan ditambahkan pencerita dengan nada sinis: 'Barangkali ini pun yang dinamai orang keadilan Tuhan' (hlm. 95,93). Sebuah cerita sengit tentang ketakadilan sosial, dan seorang pencerita, dengan sarkasme cemooh tentang manusia amanusiawi dan keadilan Tuhan yang tak terpahami, yang sudah mengisyaratkan Pramoedya masa kemudian.

Bab V

Tiga Keluarga Yang Bermirpan
Blora Ditengok Kembali

Pengantar

Untuk karya kreatifnya, Pramoedya selalu mencari latar yang solid berakar dalam kenyataan yang dapat dikenal kembali: kota kecil Blora tempat ia hidup sebagai anak muda; medan perang tempat ia ikut serta dalam perjuangan kemerdekaan; penjara tempat ia ditahan; Jakarta merdeka di mana ia hidup; dan akhirnya ia menemukan latar kenyataan itu dalam sejarah; gerakan awal nasionalisme Indonesia menyediakan latar untuk *Karya Buru*, sedangkan data-data historis tentang awal abad ke-16 melatari *Arus Balik*.

Dalam bab ini akan dibicarakan tiga karya yang sekali lagi mengantar pembaca ke Blora. Namun kaitan antara tiga cerita ini tidak terbatas pada latar Blora yang sama. Ketiganya berlangsung dalam keluarga yang tidak hanya bersamaan satu sama lain, melainkan pula, atas dasar yang cukup kuat, dapat dianggap mirip benar dengan keluarga tempat Pramoedya tumbuh sebagai anak sulung. Dalam hal semacam ini mendalami kaitan antara cerita bersangkutan dan hubungannya dengan kenyataan yang melatarinya seringkali mengikat atau membuka pandangan baru bagi pembaca. Dalam ilmu sastra pendekatan semacam itu disebut pembacaan intertekstual; dengan kata lain ditekankan intertekstualitas antara teks bersangkutan.

Untuk menghindari salah paham harus ditambahkan bahwa pembacaan intertekstual tidak perlu untuk pengertian yang baik. Tiga cerita Pram yang dimaksudkan berdiri sendiri, dapat dihayati sendiri-sendiri, dan untuk penilaian pun perbandingan yang satu dengan yang lain tidak perlu. Pembacaan intertekstual

adalah pilihan bebas untuk suatu cara menggauli teks-teks. Alasan penerapan metode ini mungkin anekaragam: misalnya karena dua atau lebih teks menunjukkan pertemaan yang sama, mempunyai latar yang mirip, atau oleh karena gayanya bersamaan. Sebaliknya pembacaan intertekstual mungkin juga menarik justru karena teks tertentu memperlihatkan perbedaan atau pertentangan yang spesifik.

Dalam hal ini pembacaan intertekstual dipilih karena pembacaan semacam itu dapat menjelaskan teknik penceritaan Pramoedya, khususnya dua aspeknya: kaitan antara 'hulu' dan 'hilir', antara kenyataan dan khayalan; serta pertentangan antara dua teknik naratif utama: antara ragam yang disebut autorial, dengan pencerita serba tahu *(omniscient)* yang berada di luar cerita itu sendiri, dengan ragam akuan, yang disajikan oleh seorang tokoh yang ikut berperan dalam plot cerita itu.

Tiga cerita

Pertama-tama diberikan beberapa data faktual. Cerita pertama, yang terbit pada tahun 1950, berjudul *Blora*, ditulis Pramoedya selama periode pertama ia ditahan (1947-1949); kemudian dibawa keluar penjara Belanda oleh professor G.J. Resink.[1] *Blora* menceritakan lamunan seorang tahanan Indonesia yang dibebaskan, kemudian dengan gembira berangkat ke kota kelahirannya Blora untuk menemui kembali keluarganya, namun kemudian menghayati pengalaman yang sangat mengejutkan.

Cerita kedua berjudul *Dia Jang Menjerah*, dan juga diterbitkan pada tahun 1950.[2] Tokoh utamanya gadis Sri, yang umurnya pada awal ceritanya baru sebelas tahun. Isinya mengevokasi peristiwa-peristiwa yang menyedih-ngejutkan yang dialami Sri dan keluarganya selama periode yang penuh goncangan, mulai dari pendaratan tentara Jepang di pantai Utara Jawa sampai kemerdekaan yang definitif, pada awal 1950.

Bukan Pasarmalam adalah cerita ketiga yang akan dibicarakan dalam Bab ini. Cerita yang tidak bertanggal ini jelas ditulis segera sesudah Pramoedya melakukan perjalanan ke Blora, da-

lam bulan Mei 1950, berhubungan dengan penyakit dan kematian ayahnya. Dalam catatan otobiografinya Pramoedya sendiri bahkan menjelaskan kaitan langsung antara apa yang selama perjalanan itu didengarnya tentang pengalaman keluarganya dalam tahun-tahun yang baru lalu dengan dua cerita *Dia Jang Menjerah* dan *Bukan Pasarmalam.*[3] Yang terakhir adalah cerita akuan seorang pemuda yang bersama dengan isterinya yang baru dikawininya, berangkat dari Jakarta ke Blora untuk mengunjungi ayahnya yang sakit keras; selama mereka di Blora ayahnya meninggal.

Jadi kita menghadapi tiga cerita yang mencitrakan suatu keluarga di Blora; dua secara eksplisit oleh pengarang dihubungkan dengan keluarganya sendiri yang dilihatnya kembali sesudah ia pergi selama hampir lima tahun. Cerita ketiga ada pencitraan ganda. Setiap karya sastra adalah rekaan; tetapi *Blora* adalah rekaan mengenai khayalan seorang tahanan tentang keadaan keluarganya di Blora. Di sini pun pada pembacaan sepintas lalu sudah jelas keluarga yang diceritakan tidak lepas dari keluarga pengarang. Tiga cerita itu, dalam persamaan dan perbedaannya akan dibaca dari berbagai segi pandangan: perspektif naratifnya (*point of view*); fungsi dan konsekuensi *point of view* itu bagi perspektif waktu yang disajikan; persamaan dan perbedaan antara cara tiga keluarga diperkenalkan, serta kadar kenyataannya; dan Blora sebagai latar geografis ketiganya.

Sudut Pandang (Point of view)

Dalam hal sudut pandang tiga cerita ini sangat berbeda:

A. *Blora* merupakan cerita akuan yang tipikal. Si aku pencerita adalah tawanan yang (mengelamun bahwa ia) dibebaskan. Semua sesama tawanan iri hati. Ia menjual miliknya yang tak seberapa harganya, antara lain buku pelajarannya serta sebentuk cincin kawin (begitulah!), lalu membeli karcis kereta api ke Blora. Ia sangat gembira atas prospek pulang kampung. Perjalanannya nampaknya lebih cepat daripada yang pernah dila-

kukan sebelumnya, namun ketika tiba di Blora ia menemukan keluarganya dalam keadaan serba bobrok, fisik maupun moral. Si aku akhirnya bahkan terpaksa membunuh dengan tangan sendiri adiknya yang bungsu, atas perintah adik tertua. Yang belakangan ini cacat-cedera secara mengerikan, namun masih berlaku sebagai komandan gerilya di daerah itu; ia menganggap si bungsu resiko yang terlalu besar karena celotehnya yang riang gembira mengenai perlawanan bawah tanah.

Teknik naratif yang dipakai Pramoedya dalam cerita ini bertujuan melibatkan pembaca secara langsung dalam pengalaman si aku; pembaca secara harfiah disapa oleh si aku, sudah sejak kalimat pertama: 'Saudara! Engkau tahu apa yang dicita-citakan oleh tiap tawanan? Engkau pasti tahu!' (hlm. 5). Dengan kata *saudara* dan kata ganti tunggal *engkau*, keduanya cukup akrab dalam bahasa sehari-hari, pencerita langsung menyapa 'pendengar' individual; dan teknik itu dipertahankan sepanjang cerita ini: ketika ia tiba di Blora: 'Blora, saudara, Blora!', dan sekali lagi, ketika berjalan di kota kecil itu: 'Blora, saudara. Dan aku sampailah' (hlm. 9). Demikian pula ketika ia menjelaskan nama panggilan yang diberikan keluarganya kepadanya: 'Saudara, adik-adik dan semua kerabat memanggil aku Muk' (hlm. 13).

Dalam bagian kedua dialog menjadi ragam naratif yang dominan: pencerita berturut-turut bercakap dengan berbagai anggota keluarganya. Tetapi dalam bagian ini pun pembaca langsung dilibatkan dalam apa yang dilihat dan dirasakan oleh persona pertama cerita: 'Aku menangis. Saudara, sekarang aku sendiri yang menangis. Betapa kan tidak, saudara' (hlm. 22). Sampai halaman terakhir rekaan komunikasi langsung dengan pembaca / pendengar ditekankan: bila si aku disuruh menyembunyikan mayat adik kecilnya, sebab ada patroli Belanda yang datang, tanggapannya: 'Tak sempat, saudara!' (hlm. 26).

B. *Bukan Pasarmalam* juga cerita persona pertama, yang di dalamnya pencerita sekaligus menjadi protagonis. Di sini pun pembaca langsung terlibat dalam penghayatan dan perasaan si aku,

seakan-akan langsung disapa oleh komentarnya. Namun ada perbedaan gaya yang cukup penting: sapaan dengan *saudara* atau *engkau* tidak ada. Dalam Bab pertama memang ada beberapa seruan yang dapat dibaca sebagai ikhtiar untuk menciptakan hubungan dialog dengan pembaca dan mengikutsertakannya dalam emosi pencerita, misalnya dengan beberapa kalimat yang mulai dengan *Ya*: 'Ya, begitu permulaan suratnya' (hlm. 6), 'Ya, sekiranya aku punya mobil' (hlm. 7), 'dan, ya, hutang pun suatu kebaikan atau budi juga' (hlm. 9). Demikian pula sejumlah tanda seru dibelakang kalimat monokata pada akhir Bab pertama (Hutang! Presiden! Menteri! Para-paduka-tuan! Dan penyakit! Mobil! Keringat dan debu tahi kuda! -- Hatiku berteriak' hlm. 9), tidak hanya mengeluarkan 'teriakan hati', tetapi juga mempunyai fungsi komunikatif-emosional. Namun prosede ini dalam bab-bab berikut tidak diterapkan lagi. Emosi dalam *Bukan Pasarmalam* tidak kurang meluapnya dibanding dengan *Blora*, bahkan tangisannya jauh lebih banyak, baik oleh pencerita maupun oleh kerabatnya: 'O, airmata yang terus mengalir sejak aku menginjakkan kaki di bumi Blora kembali' (hlm. 73). Tetapi nada cerita ini jauh lebih terkekang, keterlibatan pembaca terjadi secara tak langsung, terutama oleh apa yang diceritakan bukan oleh cara menceritakannya.

C. *Dia Jang Menjerah* memanfaatkan teknik yang jauh berbeda lagi. Tidak ada seorang aku sebagai protagonis. *Dia* merujuk pada gadis Sri, yang sikap *menyerah*-nya merupakan tema judul cerita ini. Memang ada seorang persona pertama pencerita, yang satu kali menyebut diri dengan kata ganti tunggal, pada awalnya: 'Aku masih ingat betul' (hlm. 265). Dan cukup sering dipakai kata ganti persona pertama majemuk *kami*, dengan fungsi eksklusifnya: pembaca/pendengar justru dikeluarkan: kami, bukan engkau. Kata itu selalu dipakai dalam ungkapan seperti 'kampung kami', 'kota kami yang kecil/miskin/damai' atau 'pemuda kami', serta pada halaman akhir: 'daerah kami'.[4]

Fungsi *kami* ini jelas: pencerita, bertentangan dengan pembaca yang disapa, adalah orang Blora; ia akrab dengan keadaan di Blora dan penduduknya; bahkan ia sendiri hadir pada pendaratan Jepang. Namun, ia bukan anggota keluarga yang ia ceritakan peristiwanya. Ia pencerita serba tahu, namun ia berdiri di pinggir. Ia seorang *outsider* dari segi plot, namun yang mempunyai informasi *inside* tentang segala apa yang diceritakan dan terus mengomentari kejadian-kejadian. Ia kenal tokoh-tokoh dalam cerita, pengalamannya dan alasannya, emosi dan pikirannya; namun mereka tidak mengenal dia. Ia tidak mempunyai emosi, tidak ikut menangis dengan yang menangis. Akibatnya pembaca juga memperhatikan dengan jarak, dari pinggir, bukan sebagai orang yang dilibatkan langsung.

Jadi, tiga cara memotretkan keluarga di Blora; *Blora* memperlihatkan, lewat *self-timer*, gambar di mana pencerita sebagai salah satu anak tampak, dikelilingi oleh adik-adiknya yang memusuhinya. Dalam *Bukan Pasarmalam* si aku juga kelihatan di pusat gambar sebagai anak sulung, dalam konfrontasi dengan ayahnya yang akan meninggal; di sekitar mereka tampak adik-adiknya dan di pinggir sekali isterinya, orang asing di Blora, dalam keluarganya dan bahkan bagi suaminya sendiri. Dalam *Dia Jang Menjerah* si aku tidak tampak pada foto; ia berdiri di belakang kamera, yang difokuskan pada gadis yang satu ini, yang dikelilingi oleh kerabatnya yang lain. Menarik pula pada gambar-gambar itu situasi orang tua; si ibu tidak pernah muncul; dari ketiga cerita menjadi jelas ia sudah meninggal. Dalam *Blora* ayah masih tampak sebagai tokoh yang mengenaskan di pinggir; ia sama sekali bingung atau pun pikun, sebab tidak lagi dapat memahami atau menghayati segala apa yang terjadi. Dalam *Dia Jang Menjerah* kita melihat ayah yang mirip dengan ayah dalam beberapa cerita kanak-kanak: seorang nasionalis yang aktif, yang pada awalnya kecewa oleh tingkah laku penjajah Jepang, kemudian menjadi korban teror merah. Dalam cerita ia tetap marjinal. Dalam *Bukan Pasarmalam* sang ayah lebih sentral, namun ia sakit parah; ia seakan-akan meninggal pada

waktu pengambilan potret itu.

Sudut pandang dan perspektif kala

Pertanyaan yang dapat diajukan kemudian ialah apakah perbedaan dalam teknik naratif yang dipakai mempengaruhi efek pada pembaca, dengan kata lain, apakah perbedaan itu fungsionil.

A. Sudah dikatakan bahwa *Blora* merupakan lamunan, *day-dream* seorang tahanan. Tampaknya justru itulah yang menimbulkan kebutuhan kuat pada si aku pencerita untuk menyajikan ceritanya seperti kenyataan yang dihayatinya kepada pembaca, bahkan, siapa tahu, kepada diri sendiri, seakan-akan ia ingin meyakinkan mereka dan melibatkan mereka dalam pengalamannya. Akibatnya pembaca terkejut, bahkan tergoncang secara langsung. Saya misalnya teringat akan ketibaan pencerita di Blora; pada kesempatan itu ia secara dramatis dikonfrontasikan dengan kesengsaraan dua orang yang dulu paling dicintainya: bekas kekasihnya, yang di depan matanya membiarkan diri 'diremas-remas serdadu' Belanda; dan nenek tuanya, yang bergelandang di jalan-jalan Blora sebagai pengemis. Lalu, ketika ia sok pahlawan berikhtiar membantu gadis itu, ia mendapat tendangan di pinggang yang masih berhari-hari terasa sakitnya. Demikian pula penglihatan adiknya Wit yang cacat jauh lebih menggoncangkan pembaca daripada segala apa yang ikut kita hayati dalam cerita lain-lain, walaupun di dalam cerita itu terdapat pula korban-korban perang dalam keluarga dan walaupun khususnya peristiwa-peristiwa yang diceritakan dalam *Dia Jang Menjerah* tak kurang mengerikan. Namun kita tidak menyaksikannya secara langsung, kita 'hanya' mendengarnya.

Ciri khas lain yang kita dapati dalam *Blora* ialah hubungan antara pencerita dengan adik-adiknya. Pada satu pihak ada Cuk, adik bungsu yang paling awal ditemukannya. Pada mulanya si aku tidak mengenalnya, namun segera timbul keakraban yang mesra dengan bocah yang sudah lama tidak dilihatnya. Cuk

sendiri mempunyai harapan besar tentang kakaknya yang besar, yang datang dari dunia lain. Ia tidak hanya ingin mendengar cerita yang menggairahkan; ia juga mengharapkan hal-hal yang enak-nyaman, antara lain obat untuk menyembuhkan kakinya yang pincang. Tetapi adik-adiknya yang lain sama sekali tidak girang dengan pulangnya si kakak, mereka penuh kecurigaan: apa yang dilakukan Belanda dengan kakaknya itu, apakah ia masih berada di pihak mereka atau sudah menjadi pengkhianat? Wit, komandan gerilya, mengatakan: 'Prajurit yang ditawan dan pernah tertawan tak punya kehormatan-diri lagi' (hlm. 25). Adik-adik menghadapi si aku sebagai musuh, dan kita sebagai pembaca menghayati ketegangan itu lewat dialog-dialog yang sangat langsung efektifitasnya. Ia dicurigai dan loyalitasnya hanya dapat dibuktikannya secara amat mengerikan. Teknik naratif yang dimanfaatkan dalam cerita aku ini ternyata sarana yang manjur untuk memeransertakan pembaca dalam emosi pencerita.

Dalam hubungan ini penting pula perspektif kala yang berbeda-beda antara tiga cerita ini: *Blora* disituasikan pada kekinian kala yang diceritakan (tidak kebetulanlah kedua penerjemah yang menerjemahkan cerita ini ke dalam bahasa Belanda memakai bentuk kata kerja sekarang!), gerilya masih berlangsung dengan ganas, sedangkan dua cerita lain diceritakan dalam retrospek, sehabis revolusi fisik dan sesudah riwayat yang diceritakan berakhir. Bertepatannya kala yang diceritakan dengan penceritaannya dalam *Blora* sangat memperkuat kelangsungan penghayatannya.

B. Sama dengan *Blora*, *Bukan Pasarmalam* juga berbentuk cerita aku, namun keduanya berbeda jelas dari segi nada dan kelangsungan ekspresi. *Bukan Pasarmalam* juga dimulai dengan persiapan perjalanan ke Blora. Pencerita harus mencari uang untuk perjalanan itu, dan ketika naik sepeda mengelilingi Jakarta, ia mendapat kesempatan untuk renungan-renungan tentang kemiskinan dan kekayaan dan tentang restu-restu kemerdekaan

dan demokrasi yang meragu-ragukan pada awal 1950 di Jakarta. Bab pertama ternyata merupakan ancang-ancang pada tema utama: kematian sang ayah, ayah yang juga merupakan korban ketaksamarataan di antara manusia yang dihasilkan oleh revolusi, dengan kata lain revolusi sosial yang gagal. Perjalanan itu sendiri juga sangat berbeda dalam dua cerita itu: dalam penghayatan si aku di *Bukan Pasarmalam* perjalanan itu sangat lama, sama sekali tidak menggairahkan, sebaliknya suram-muram, terutama sebab keterasingan dengan isteri yang baru dikawininya sudah mulai tampak: emosi yang dialaminya ketika kereta api berjalan lewat daerah Jawa Barat tempat si aku ikut berperang tidak dapat dibagikannya dengan isterinya, demikian pula ketika mereka mendekati daerah Blora isterinya tidak dapat ikut merasakan emosi kenang-kenangan masa mudanya. Lain daripada itu rasa berdosanya terhadap ayahnya menjadi ganjalan emosional. Ketika mereka tiba di Blora tidak ada yang menjemputnya, dan dalam perjalanan naik dokar ke rumah seorang pun kenalan tidak kelihatan. Lain daripada dalam *Blora* rumah itu masih ada, walaupun sangat perlu diperbaiki. Pencerita merasakan tanggung jawab yang berat terhadap keluarganya, bila nanti ayahnya tidak ada lagi. Mulai Bab keempat cerita makin berpusat pada penyakit sang ayah, masa lampaunya, dan hubungannya dengan si aku, walaupun sekaligus yang belakangan ini (dan bersama dengan dia pembaca) mendengar banyak cerita dari anggota keluarga lain tentang segala apa yang terjadi selama tahun-tahun belakangan. Namun cerita ini kurang hebat emosinya, antara lain karena jarak waktu antara yang diceritakan dengan penceritaannya. Yang dominan ialah penghayatan oleh pencerita tentang kematian sang ayah yang tak dapat tidak akan datang. Ia sadar bahwa maut 'bukan pasarmalam', bukan keramaian yang dialami bersama-sama, melainkan pengalaman yang sangat nyeri, yang mendatangi setiap manusia dalam kesendirian mutlak. Dan makin banyak ia mendengar cerita betapa ayahnya seorang yang sungguh mulia, jujur, nasionalis sejati, sepi ing pamrih dan tidak pernah

mencari keuntungan sendiri, makin besar pula rasa berdosanya tentang sikapnya yang serba salah terhadap ayah.

Jadi, dalam *Bukan Pasarmalam* bentuk cerita aku juga sangat fungsionil untuk memperhadapkan kita dengan masalah-masalah batin protagonis, dalam hubungannya dengan ayahnya dan anggota keluarga lain. Namun oleh karena perspektif kala yang lain pengalaman kita juga berbeda. Peristiwa-peristiwa tidak berlangsung di depan mata si pencerita, tetapi lewat cerita yang didengarnya, percakapan yang diikutsertainya serta tanggapan dan komentarnya atas peristiwa itu. Bahkan pada saat kematian ayah pun si aku tidak hadir, seorang adik datang menceritakan bahwa ayahnya meninggal (hlm. 94). Maka itu kita sebagai pembaca juga tidak melihat bagaimana peristiwa-peristiwa itu terjadi; bersama dengan pencerita kita mendengarnya, merenungkannya, dan terutama merasa sedih, bukan tergoncang.

C. Dari segi teknik naratif *Dia Jang Menjerah* merupakan cerita yang sama sekali berbeda, walaupun ini juga cerita mengenai kesengsaraan dan musibah yang menimpa suatu keluarga di Blora. Sudah dikatakan bahwa ini bukan cerita aku dalam arti yang sungguh, walaupun ada seorang pencerita aku yang serba tahu. Yang lebih penting lagi ialah perspektif kala antara cerita ini dengan dua cerita tadi, yang sudah tentu bukan tak berkaitan dengan posisi si aku itu. *Blora* menyajikan konfrontasi yang sinkronis, *moment opname* tentang pertemuan kembali pencerita dengan keluarganya di Blora. Dalam *Bukan Pasarmalam* kala yang diceritakan hanya beberapa minggu lamanya, tanpa perkembangan plot yang berliku-liku, walaupun kita banyak menerima informasi dari masa lampau. Tetapi *Dia Jang Menjerah* melingkupi periode yang panjang, dan urutan waktu ditandai dengan jelas; latar historis dapat dikenal dengan tepat, selama periode yang lebih dari delapan tahun lamanya, dan peristiwa-peristiwa sejarah itu mempunyai dampak yang menentukan pada pengalaman-pengalaman Sri sekeluarga. Alinea pertama sudah cukup tipikal:

> 'Jepang tak melupakan kampung-kampung yang sering dilupakan oleh ilmu bumi. Dan karena kampung kami terletak di kota kecil yang merupakan suatu terusan yang menghubungkan pantai Rembang-Lasem dengan daerah pedalaman yang penting, maka pasukan Jepang pun menusuk kota kami -- kampung kami yang damai itu' (hlm. 265).

Di sini diberikan latar geografis dan historis yang eksplisit, serta tempat pencerita dalam latar itu. Banyaklah rujukan pada kenyataan sejarah penjajahan Jepang: ayah yang belajar bahasa Nippon, dua anak laki-laki yang berangkat ke Birma. Kemudian datang kekalahan Jepang: 'Dai Nippon dipaksa untuk memulai sejarah baru. Dai Nippon menyerah [...] Perubahan datang! Perubahan datang! [...] Berita kemerdekaan meledak' (hlm. 277). Tetapi ini hanya satu tahap, yang disusul oleh tahap baru: 'Tetapi keadaan segera berubah lagi. Badai mengamuk dari jurusan Timur [..] Kemudian terdengar teriak ngeri: "Merah datang!" Dengung pasar mengendur sedikit. "Merah datang!" teriak sekali lagi' (hlm. 283-284).

Yang dimaksudkan sudah tentu pemberontakan komunis (pemberontakan Madiun) melawan Republik Indonesia. Juga selama periode penjajahan Blora oleh pasukan Merah ada urutan saat-saat yang ditandai, misalnya: 'Keadaan sudah jauh berubah setelah seminggu lamanya pak Sumo ditangkap' (hlm. 293), lalu: 'Kemudian menyusul peristiwa baru lagi. Waktu itu pagi juga' (hlm. 314). Periode sungguh baru mulai ketika pasukan Merah dikalahkan definitif: 'Keadaan lama digantikan oleh keadaan baru - baru dalam bentuk. Isi tetap lama — tetap yang dulu-dulu juga: kesulitan hidup yang membelukar' (hlm. 324). Dan ini pun belum tahap akhir: 'Tapi keadaan segera berubah pula. Dan seperti biasa, orang tak menyangka akan datang perubahan baru tersebut. Sekarang bukan Jepang, juga bukan Merah, juga bukan Siliwangi. Sekarang Belandalah yang menyerbu tempat kami yang kecil itu' (hlm. 326).

Akhirnya datang kemerdekaan yang final: 'Para pemuda

dan pemudi daerah kami yang kecil [...] menghadapi keadaan yang tak pernah terjadi sebelumnya [...] pemerintahan dikembalikan pada bangsa sendiri dan Belanda angkat kaki' (hlm. 339).

Jadi, pencerita berlaku sebagai sejarawan yang serba tahu, yang menceritakan *petite histoire*, sejarah kecil tentang keluarga yang tak berarti dalam kota kecil yang tak berarti pula, dan meletakkannya dalam rangka peristiwa-peristiwa sejarah yang mahabesar yang berlangsung di Indonesia dalam masa delapan tahun: dari awal 1942 sampai awal 1950. Efek dan daya meyakinkan cerita ini sebagian besar dihasilkan oleh pertentangan antara Sejarah Mahabesar dengan sejarah penderitaan dan kesedihan manusia yang kecil-kecil. Di sini pun bentuk naratifnya sangat fungsionil: sebagai pembaca kita dituntun oleh pencerita yang tidak memaksakan diri, namun yang mengalihkan pengetahuannya dengan kewibawaan yang meyakinkan, sambil terus-menerus mengidentifikasikan diri sebagai *insider*, orang serba tahu, dan kita sebagai orang luar.

Hubungan kekeluargaan

Pertanyaan mempesona yang tak dapat tidak akan diajukan oleh pembaca tiga cerita ini menyangkut hubungan antara tiga keluarga itu. Pada hakikatnya inilah pertanyaan ganda, sebab di belakangnya tersembunyi pertanyaan tentang hubungan keluarga khayalan ini dengan keluarga Pramoedya di Blora yang nyata. Dulu sudah dikatakan bahwa sebenarnya ikhtiar untuk membaca tiga cerita ini secara intertekstual agak sembarangan, jadi pertanyaan tentang tiga keluarga itu (sebenarnya empat; satu keluarga nyata dan tiga khayalan) sama sembarangannya. Pada prinsipnya dapat juga diusahakan untuk membaca tiga karya Pramoedya lain yang ditempatkan dalam salah satu situasi kekeluargaan, misalnya *Keluarga Gerilja, Midah — Simanis Bergigi Mas*, dan *Gulat di Djakarta*. Dalam hal belakangan ini memang susah sekali diadakan perbandingan yang berarti tentang tiga keluarga yang kita jumpai dalam roman tersebut, apalagi mengaitkannya dengan keluarga Pramoedya sendiri.

Sebaliknya pada pembacaan pertama sudah jelas bahwa dalam ketiga karya yang dibicarakan dalam Bab ini terdapat tiga keluarga yang mirip satu sama lain, bahkan ketiganya ditempatkan di Blora. Lagi pula bagi dua di antaranya (*Dia Jang Menjerah* dan *Bukan Pasarmalam*) pengarang mengadakan hubungan langsung dengan keluarganya sendiri, sedangkan dalam *Blora* pun terdapat anasir-anasir otobiografis yang tidak dapat dimungkiri, misalnya nama panggilan Muk untuk si aku pencerita, yang juga dipakai bagi Pram sendiri di kalangan keluarganya. Oleh keadaan itu pembaca seakan-akan lebih kuat lagi tergoda membaca tiga cerita ini secara intertekstual dan otobiografis, dibanding dengan cerita kanak-kanak yang dibicarakan dalam Bab 2 (*Inem, Sunat, Yang Sudah Hilang*). Maka perhatian untuk tiga keluarga ini mungkin bukan tak pada tempatnya, paling tidak untuk melihat apakah fungsinya dalam plot masing-masing.

A. Dalam *Blora* ditemukan Cuk sebagai adik bungsu si aku, yang rupa-rupanya masih sedemikian muda ketika si aku (Muk) meninggalkan rumah orang tuanya sehingga ia beberapa tahun kemudian tidak dikenal kembali oleh kakaknya. Cuk menceritakan bahwa kakak perempuannya Mbak Kus pulang dari Pati sebab sekolahnya ditutup, sedangkan Mas Lik, kakak laki-lakinya, dibawa orang Belanda (*Nica*): 'Dibawa Nika, mas. Kata tuan, dia pemuda.'[5] Yang dimaksudkan dengan *tuan* nampaknya serdadu Belanda yang naksir Kus, tanpa dihalangi oleh sikap nasionalis gadis itu yang cukup galak. Serdadu itu sering mengunjungi mereka dan memberi permen kepada Cuk. Bandingkan pula akhir cerita di mana anggota patroli Belanda 'berteriak, '"Kusje, Kusje", dengan logat Friesland' (hlm. 26). Yang dimaksudkan nama Kus dengan akhiran diminutif *-je,* yang sampai sekarang masih cukup populer di Indonesia, khususnya untuk wanita.[6] Kus yang paling cantik di antara anak perempuan itu berumur 16 tahun. Adik-adik perempuan lain kita jumpai pada ketika mereka menyambut si aku: Kun yang berumur 18 tahun dan sudah kawin dengan prajurit gerilya yang

bernama Mas Yus, dan Mbak Um. Namun, tidak banyak yang kita dengar tentang tiga gadis itu, kecuali reaksi kecurigaan memusuhi kedatangan kakaknya yang sulung. Akhirnya ada adik yang tertua, sersan-mayor Wit; pertemuan kembali dengan dia berakhir pada klimaks yang mengerikan. Dalam keluarga ini tekanan penuh jatuh pada keterasingan total si aku terhadap adik-adiknya. Ayahnya tidak memainkan peran: segera setelah ia tiba di Blora Cuk dalam menjawab pertanyaan kakaknya sudah memperingatkannya: '"Bapak di bawah pohon duat [...] Bapak di situ saja, menulis dan menembang." "Menembang apa?" "Permadi dan Subodro."'[7]

Ketika ia datang di rumah ternyata ayahnya memang berubah ingatan dan hidup dalam dunia yang sama sekali lain; anak sulungnya yang pulang hampir tidak dianggap patut atau perlu disambut: 'Bapak meninggalkan pohon duat sambil membawa buku. Bertanya, "Selamat, Muk?" "Pangestu, bapak." Dan bapak kembali ke bawah pohon duat' (hlm. 18).

B. Dalam *Dia Jang Menjerah* ayah keluarga termasuk korban Sejarah. Pada awalnya ia gairah menanggapi pendudukan Jepang, mulai belajar bahasa Jepang dan menceburkan diri dalam berbagai amal sosial demi pendidikan rakyat. Namun semangatnya segera menjadi lesu ketika ia menerima berita bahwa kedua anak tertuanya 'gugur sebagai sakura di medan perang Birma.'[8] Kemudian setelah Republik Indonesia diproklamasikan ayah menjadi antusias lagi dan mulai kembali melakukan amal sosialnya, sampai tiba kabar bahwa pasukan Merah datang dan salah satu anak perempuannya bergabung dengan mereka. Ia tetap penganut Republik, namun kedukaan dan kesengsaraan ini ia tidak tahan lagi, lalu jatuh sakit. Tetapi polisi Merah datang membawanya, dan tidak didengar lagi kabarnya, sampai pada akhir pendudukan Merah pasukannya membakar penjara dan gedung-gedung lain serta mengadakan pembunuhan besar-besaran di kalangan rakyat. Diah, adik Sri, yang pergi mencari ayahnya sangat terkejut mengenal kaki manusia yang dilemparkan ke luar penjara sebagai kaki ayahnya — dan ini satu-satunya

bekasnya yang pernah ditemukan kembali. Ayah ini mengingatkan kita akan ayah dalam cerita kanak-kanak, nasionalis-pendidik yang aktif, namun cepat patah semangat, yang pasti menunjukkan ciri-ciri ayah Pramoedya, namun akhir hidupnya yang mengerikan tak dapat tidak fiksional.

Secara meyeluruh tokoh ayah dalam cerita ini bersifat marjinal. Protagonisnya adalah Sri; selainnya keluarga ini terdiri atas kakak perempuannya yang dua tahun lebih tua, bernama Is, kemudian adiknya Diah yang disusul oleh tiga adik laki-laki: Husni, Hutomo dan Kariadi (hlm. 266-267). Dua kakak yang tertua yang gugur di Birma telah disebut. Ibu ternyata meninggal pada bulan Mei 1942, sebuah detil yang bertepatan dengan catatan otobiografi Pramoedya, dan juga dengan catatan dalam *Blora* bahwa ibu si aku pencerita meninggal dua bulan setelah pendaratan Jepang dan dikuburkan dengan bayi yang meninggal pada waktu yang sama. Dalam *Blora* pencerita menemukan kembali kuburannya, bahkan kita mendengar nama ibu dengan bayinya: Siti Saidah dan Sri Susanti.[9]

Sri adalah korban; dialah yang harus menahan dan menerima penderitaan seluruh keluarga. Dia yang harus mengurus 'yang kecil-kecil'; kakaknya Is sangat dominan, dan mengeksploitasi hak istimewanya sebagai yang sulung: 'suatu kebiasaan di kota kecil kami [...]: apabila pertentangan terjadi antara kakak dan adik, adik harus mengalah. Umur menjadi modal perkasa dalam pergaulan' (hlm. 272).

Sri terus-menerus terpaksa menyerah dan mengalah. Is mendapat pangkat pegawai rendah yang sangat dihasratkannya, dan Sri terpaksa meninggalkan ambisinya untuk belajar terus; dia yang harus mengurus seluruh keluarga. Kemudian Is menggabungkan diri dengan gerakan kiri Pesindo, lalu dengan pasukan Merah, dan tidak kembali lagi setelah pemberontakan itu ditindas. Sri dipaksa pula masuk pasukan Merah dan mengorbankan diri demi keselamatan adiknya yang diperbolehkan tinggal di rumah (hlm. 305). Sri luput dari kesengsaraan periode itu dan pulang, dalam keadaan sakit-cedera. Namun musibah

keluarga ini belum berakhir: satu dari dua kakak yang disangka mati di Birma pulang dengan tak terduga, tetapi sekarang sebagai anggota tentara penjajah Belanda, dan ini hanya berarti 'sambungan penderitaan kita', kata Sri (hlm. 336). Gerilyawan membakar rumah mereka yang sekarang terhitung kolaborator.

Walaupun kita belajar kenal dengan seluruh keluarga, Sri dengan sikap menerima dan menyerahnya, diberi tekanan penuh. Situasi keluarga lebih bersifat latar daripada tema. Pokoknya ialah penderitaan Sri sebagai wakil utama atau lambang satu keluarga ini, sekaligus lambang ribuan keluarga lain, sebagai korban, bukan sebagai pemeran serta, dalam kejadian-kejadian politik selama tahun-tahun yang demikian kuat dampaknya pada sejarah Indonesia. Melihat teknik naratif yang dipergunakan masuk akallah dalam keluarga ini, berbeda dengan dalam dua cerita lain, tidak ada tokoh yang dapat diidentifikasikan dengan Pramoedya sendiri.

C. Dalam *Bukan Pasarmalam* pencerita mempermainkan pembaca secara pelik. Si aku pencerita di sini termasuk lagi keluarga tempat plotnya berlangsung. Ia anak sulung; ada delapan adik, sesuai dengan keluarga Pramoedya sendiri; namun mereka sepanjang cerita tetap anonim, dan kita hanya mendengar nomornya.[10] Jelaslah dalam *Bukan Pasarmalam* hubungan pencerita dengan adik-adik yang anonim itu tidak relevan bagi tema pusatnya. Si aku memang mengadakan percakapan, adakalanya yang panjang-panjang, dengan adiknya; ia menangis bersama mereka, dengan nomor tiga yang kematian bayinya, dengan nomor empat yang selama penjagaan malam yang panjang banyak menceritakan tentang ayah mereka, cita-cita dan kekecewaannya. Namun nasib para adik itu sendiri hanya relevan secara subsidier: yang menjadi pokoknya ialah sang ayah, *grandeur* dan *misère*-nya, keagungan dan kehinaannya, serta hubungannya dengan si aku.

Kesimpulannya jelas: tak satu pun di antara tiga cerita ini menyajikan 'riwayat sejati' keluarga Pramoedya. Tetapi bagi

tiga cerita ini Pramoedya memerlukan latar sebuah keluarga yang mempunyai kredibilitas. Dalam karangan yang ia tulis tentang proses kreatifnya pada tahun 1984 dijelaskan pilihannya: 'Dan *setting* sangat diperlukan untuk memberikan ruang yang meyakinkan sehingga cerita itu dapat berlangsung dengan mantap.'[11] Dan mana keluarga yang lebih patut memberikan 'ruang yang meyakinkan' daripada keluarga yang mirip dengan keluarganya sendiri? Namun betapa pun realistisnya, tiga keluarga ini sebenarnya bersifat khayalan, rekaan. Mungkin tidak kebetulanlah dalam cerita yang keluarganya nampaknya paling dekat dengan kenyataan keluarga Pramoedya, yaitu *Bukan Pasarmalam*, para adik tetap anonim, sebagai semacam rambu-rambu pengarang: 'Jangan usik keluargaku yang sejati; mereka di luar kompetensi kamu sebagai pembaca!' Ikhtiar untuk membaca cerita ini dengan tujuan mengenal lebih baik keluarga Pramoedya sama tak ada manfaatnya dengan ikhtiar untuk lebih memahami cerita-cerita ini lewat pengenalan dengan adik-adik Pramoedya. Akhirnya dunia kenyataan dan dunia rekaan merupakan dua dunia terpisah. Makna kesastraan cerita ini tidak tergantung pada atau ditentukan oleh identifikasi tokoh-tokohnya dengan tokoh mana pun dalam kenyataan. Kemiripan dengan kenyataan tidak meningkatkan nilai atau pemahaman karya sastra.

Dalam hubungan ini menarik pula perbandingan dengan cerita kanak-kanak yang telah dibicarakan dalam Bab 2. Di sana juga terdapat latar yang pasti diilhami oleh keluarga yang Pramoedya sebagai kanak-kanak merupakan bagiannya. Realistislah, dan dapat dipahami, bahwa para adik hampir tidak memainkan peran dalam cerita itu. Maklum Pramoedya anak sulung, jadi ketika ia bocah kecil adik-adiknya, sejauh yang sudah ada, tidak berarti dalam kehidupan kekanakannya; seorang adik memang ikut disunat dalam kala yang diceritakan (*Sunat*), tetapi tidak memainkan peran penting; adik lain lahir (*Yang sudah hilang*) pada akhir ceritanya. Namun ada yang jauh lebih penting dari fakta-fakta sejarah yang berbeda ini: fokus cerita kanak-

kanak lain sekali. Yang menjadi pokoknya ialah hubungan anak kecil itu dengan ayah dan ibunya, penghayatan hubungan ayah-ibu oleh si anak, keheranannya tentang hal-hal dan peristiwa-peristiwa tak terpahami yang terjadi dengan dan di sekitar dia. Berkat ilmu jiwa kita tahu banyak tentang hubungan-hubungan antara orang tua dan anak (sulung)nya. Namun agaknya cukup gawat kalau kita ingin menarik kesimpulan tentang kaitan Pramoedya dengan orang tuanya berdasarkan kenang-kenangannya yang dicitrakan. Paling-paling cerita ini dapat merupakan ilustrasi tentang apa yang mungkin kita ketahui dari sumber-sumber biografis dan lain-lain tentang hubungan itu.

Akhirnya sepatah kata tentang tokoh sang ayah. Dalam ketiga cerita ini akhir hidupnya menyedihkan: dalam *Blora* ia pikun atau berubah ingatan, sebagai akibat segala musibah yang menimpanya. Dalam *Dia Jang Menjerah* ia dibunuh oleh pasukan Merah, setelah mengalami masa-masa kegiatan dan depresi secara bergiliran. Dalam *Bukan Pasarmalam* ia meninggal setelah, dan diakibatkan oleh, periode penuh penderitaan dan kekecewaan. Kita tahu bahwa dari segi ini *Bukan Pasarmalam*-lah cerita yang paling realistis: memang kematian sang ayah yang langsung memberikan ilham untuk cerita ini. Dua cerita lain menyajikan seorang ayah yang jauh berbeda dengan ayah Pramoedya yang tulen. Dari berbagai catatan Pramoedya kita tahu pula bahwa sebagai anak ia banyak mengalami kesukaran dan perbenturan dengan ayahnya,[12] namun sekaligus mengaguminya secara tak berhingga. Siapa yang ingin membaca secara psikologis dapat menemukan pantulannya dalam tiga cerita ini: *Dia Jang Menjerah* dan *Blora* sebagai perhitungan final dengan ayah yang termasuk angkatan masa lalu yang tidak sanggup hidup dalam masa baru.[13] Sebaliknya *Bukan Pasarmalam* dapat dibaca sebagai rehabilitasi seorang nasionalis yang berjuang tanpa pamrih dan sebagai pengakuan seorang anak yang salah mengerti dan salah menghargai ayahnya.

Latar Geografis dan Sejarah

Yang berlaku bagi tiga keluarga khayalan pada hakikatnya benar pula bagi latar geografis dan sejarah cerita ini yang ketiganya ditempatkan di Blora dalam masa yang dapat ditetapkan secara tepat: jadi diberikan waktu dan 'ruang yang meyakinkan', sebagai dasar untuk kelangsungan ceritanya secara mantap. Setasion Blora, Kali Lusi, rumah, tetangga, semuanya dapat dicocokkan. Namun cerita-ceritanya bukan buku sejarah atau geografi. Tentulah pembaca dapat menelusuri jejak Pramoedya dan kerabatnya di Blora dan mencek apakah semuanya cocok. Peneliti Australia, Barbara Hatley, dalam risalah yang memikat, menulis bahwa selama kunjungannya ke Blora ada banyak yang dapat dikenal kembali, dalam situasi keluarga dan topografi, yang diketahuinya dari cerita-cerita Blora.[14]

Namun persesuaian dengan kenyataan historis atau geografis tidak menambahkan atau mengurangi nilai cerita-cerita ini. Hakikatnya justru sebaliknya: bukan sastra mendapat nilai tambahan dari persesuaian dengan kenyataan, melainkan kota Blora mendapat nilai tambahan berkat cerita-cerita Pramoedya; kota Blora yang tak berarti itu menjadi mempesona, mendapat wajah dan identitas, diberi tempat di peta Jawa dan dalam sejarah Indonesia yang tidak pernah diperkenankan pada kebanyakan kota semacam itu. Kita sebagai pembaca mulai kerasan di Blora, kita sendiri menjadi orang Blora.

Sudah tentu album potret cerita-cerita ini, sama dengan album portret biasa, tidak memberi gambar yang lengkap atau tepat. Selalu ada jarak antara kenyataan dan pencitraannya. Di sini sebagai contoh hanya disebut satu aspek saja: tak satu pun di antara tiga cerita ini menyediakan tempat yang layak bagi Islam, walaupun pasti dalam kehidupan umum kota kecil itu agama memainkan peran penting. Dalam *Blora* Islam hanya muncul dalam bagian di mana Cuk menceritakan bahwa kakak-kakak perempuannya sedang mengaji, mungkin tidak karena kesalehan, tetapi untuk dapat menghindari pertanyaan si aku yang baru kembali. Ayah yang berubah ingatan sedang

menulis di bawah pohon duwet sambil menembang puisi Jawa, dan cerita yang dilagukannya bukan bersifat Islam, melainkan khas Jawa: 'Permadi dan Subrodo', jadi cerita wayang.

Dalam *Dia Jang Menjerah*, pada periode pendudukan Blora oleh pasukan Merah, kita mendengar aktivis tertentu mengatakan bahwa seorang kiai hanya penyebar candu; itu jelaslah rujukan pada ungkapan Marx yang terkenal bahwa agama adalah 'opium untuk rakyat'. Pada masa itu kegiatan keagamaan umum di Blora terhenti:

> 'Sejak Merah datang, bedug-bedug itu turut ketakutan dan menghilang di kolong-kolong. Sudah beberapa Jumat masjid pun sunyi. Tiada orang berani berbondong-bondong ke sana. Kitab-kitab agama disembunyikan dari pemandangan mata Merah. Dan para santeri banyak yang melepas pici dan sarungnya' (hlm. 314).

Pada pihak lain pencerita meriwayatkan, bukan tanpa ironi, tentang masa awal pendudukan Jepang:

> 'Di langgar-langgar diadakan sembahyang memberkahi negara baru. Dan kiai-kiai berkhotbah dengan kemauan mulutnya sendiri-sendiri. Ayat-ayat dicari-cari untuk mencocokkan keadaan dengan agama. Dan seperti biasa, akhirnya meniup angin ajaib dari mulut mereka: orang Indonesia memang termasuk bangsa yang luarbiasa di dunia ini -- gagah perwira. Dan agama Islam adalah agama yang paling sempurna di seluruh jagat. Orang pun mengamini dengan patuhnya' (hlm. 277-278).

Namun, dalam kehidupan keluarga dan kampung Islam hampir tidak muncul. Sebenarnya rujukan pada kebudayaan Jawa tradisional, Kejawen, jauh lebih banyak, walaupun kata itu sendiri tidak dipakai. Anak-anak masuk sekolah nasionalis, bukan sekolah agama; ayah sibuk dengan berbagai kegiatan sekuler. Tema cerita dan sikap Sri dan adiknya diungkapkan, sampai-sampai dalam judulnya, dalam kata khas Jawa *menyerah*. Demikian pula *tirakat*, semacam askesis atau hidup berpantang, yang dikatakan sebagai pengungsian terakhir kedua gadis itu

(hlm. 273, 309), memang berasal dari Arab, namun dalam konteks cerita ini jelas termasuk apa yang oleh Pramoedya di tempat lain disebut 'Javanisme'.

Dalam *Bukan Pasarmalam* jumlah rujukan pada Islam lebih langka lagi. Sudah tentu ayah dikubur dengan cara Islam, sama dengan setiap orang Jawa yang bukan penganut agama Kristen atau Buddha. Dan pada ketika ayahnya mangkat si aku diperingati, lewat petunjuk isterinya, bahwa sebagai orang Muslim dalam sakratulmaut ia patut didampingi anaknya, dan tergesa-gesa si aku membisikkan takbir pada telinganya (hlm. 94-95). Lebih dahulu ayah pernah menceritakan kepadanya bahwa ia memang anak seorang guru agama, namun selalu menolak mengikuti jejak ayahnya, dan memilih menjadi guru nasionalis, walaupun ia sadar bahwa itu berarti berkorban banyak:

> '"Aku tak mau jadi ulama [...] Aku mau jadi nasionalis [...] Membukakan pintu hati anak-anak untuk pergi ke taman --", tertahan sebentar, "patriotisme. [...] Karena itu aku jadi nasionalis [...] aku memilih jadi guru. [...] Jadi lembaga bangsa [...] Aku rela jadi kurban semua ini"' (hlm. 92-93).

Kesimpulan

Akhirnya: apakah yang sungguh menjadi pokok tiga gambar keluarga ini, dalam kaitan dan pertentangan intertekstualnya? Yang dominan jelaslah gambar kesengsaraan sosio-ekonomi dan kemerosotan moral manusia-manusia Indonesia, individual maupun kolektif, pada masa-masa kekerasan dan peperangan, kemiskinan dan kehilangan norma. Dalam *Blora* lamunan si tawanan menimbulkan gambar mengerikan tentang keluarga yang serba rongsok dan hancur-luluh, baik sosial, maupun moral: ayah yang menjadi gila dalam kesengsaraannya, nenek tercinta menjadi pengemis kumal; adik-adik masih solider satu sama lain, namun atas nama kesolideran itu kemanusiaan dikorbankan dengan pembunuhan adik bungsu. Dan tawanan yang pulang diasingkan sebagai penderita penyakit kusta, yang

ketularan basil kekuasaan asing yang menjangkitinya ketika ia ditahan; paling-paling ia masih dapat dimanfaatkan sebagai algojo adiknya. Wit, komandan gerilya yang cacat cedera, atas pertanyaan si aku apakah ia juga akan dibunuh, setelah melakukan perintah yang mengerikan, 'menyeringai, berkata, "Engkau masih berguna untukku"' (hlm. 26). Wit sadar apa yang terjadi dengan dia:

'"Aku dendam. Dulu aku memang orang yang punya perikemanusiaan. Aku suka memuja keindahan. Tapi bangsat-bangsat itu membuat aku begini dan mukaku dituangi air keras. Dan aku diajari tak segan-segan berbuat begitu pula. Engkau harus menjalankan perintahku"' (hlm. 23).

Wit tahu bahwa dendam menghancurkan kemanusiaan maupun keindahan, nilai-nilai etis maupun estetis. Tidak ada tempat lagi bagi perasaan kasihan:

'"Hilangkan perasaan kasihan [...] Darah Rakyat mulai berjalan, menderita sakit dan miskin. Kini datangnya pembalasan. Kita yang menjadi Hakim. [...] Jiwakau tak ada harganya sekepeng pun dibandingkan dengan beribu-ribu penduduk gunung dan dusun terpencil yang tak berdosa dan yang harus mati untuk sandera"' (hlm. 24).

Seluruh cerita ini, dengan gaya naratifnya yang amat emosional, merupakan teriakan kengerian tentang kehilangan nilai dan ukuran kemanusiaan yang paling elementer.

Dalam *Dia Jang Menjerah* keterlibatan sosial dan moral tak kurang kuat, namun kita menghayatinya secara berlainan, karena ragam ceritanya yang berbeda. Kita menyaksikan keruntuhan suatu keluarga sebagai obyek dan korban urutan peristiwa-peristiwa sejarah. Namun keruntuhan ini tidak total, sebab dua gadis Sri dan Diah berhasil mempertahankan norma-normanya di tengah-tengah dan sepanjang segala musibah dan kesengsaraan. Mereka menghadapi pilihan: mungkinlah mereka juga me-

nyelamatkan diri dengan melibatkan diri dalam korupsi moral. Sebab 'dengan sendirinya saja orang sudah merasa: di waktu seperti ini kejahatan menjadi hak tiap orang. Tapi mereka [Sri dan Diah] tak pernah mempercakapkannya' (hlm. 279). Banyaklah orang di sekitarnya, termasuk tetangga terdekat, menjadi jahat dalam keadaan kacau-balau yang membingungkan. Namun, 'Keluarga Sri turun-temurun takut pada kejahatan. Jadi dengan kejujuran yang tak kenal kompromi mereka menjalani kesengsaraan' (hlm. 271). Jadi satu-satunya alternatif yang tinggal: menerima, menyerah. Dalam konteks Jawa menyerah bukanlah tanda kelemahan moral atau kepenakutan. Menyerah adalah cara Jawa untuk memperjuangkan *survival* tanpa meninggalkan prinsip moral atau kemanusiaan. Ketika Sri dipaksa ikut pasukan Merah Diah meneruskan perjuangan baik mereka: 'Ia pun menyerah — tak ubahnya dengan Sri. Dia berjuang [...] Dia berjuang dalam penyerahannya' (hal 309). Justru dalam situasi menyerah manusia masih bisa berjuang. Bahkan adik-adiknya yang kecil digairahkannya, dan bila menderita kelaparan mereka membeo mengulangi perkataan kakaknya: 'tirakat perut, tirakat' dan bersama-sama mereka 'terbahak-bahak' mentertawakan kesengsaraan diri sendiri:

> 'Dan dalam pada itu mereka sadar, bahwa mereka menyerah — menyerah dengan seluruh *ada*-nya. Mereka menyerah pada keadaan. Mereka menyerah pada peraturan dunia. Dan untuk mereka, penyerahan itu bukan suatu kejahatan. Suatu kemestian yang lebih cenderung pada usaha melindungi kelangsungan hidup masing-masing' (hlm. 309).

Pada akhir cerita Sri sendiri menjelaskan bahwa *menyerah* adalah satu-satunya cara berlangsung hidup tanpa kompromi moral: '"Biarlah bajingan-bajingan tetap jadi bajingan. Biarlah yang baik tetap baik. Kita berlima menyerah pada keadaan. Ya, kita menyerah. Dan tiada gunanya lagi kita memberontak"' (hlm. 340).

Memang norma dan nilai Jawalah yang meresapi cerita ini.

Juga dalam karya-karya Indonesia lain yang dikarang oleh sastrawan berlatar Jawa menyerah, atau dengan varian Jawa *pasrah* sering satu-satunya pilihan yang tinggal bagi tokohnya, khususnya wanita, dalam krisis yang mahagawat. Saya teringat akan cerita Umar Kayam yang mempesona, berjudul *Sri Sumarah* (dengan varian Jawa lagi dari kata *menyerah*) atau akan roman Arswendo Atmowiloto *Canting*.[15] Tapi walaupun nilai-nilai moral dominan juga dalam *Dia Jang Menjerah*, caranya berlainan dengan keputusasaan si aku pencerita dalam *Blora*.

Bukan Pasarmalam menunjukkan tekanan lain lagi. Di sini pun kita bertemu dengan suatu keluarga yang mengalami tahun-tahun yang amat susah, banyak menderita kedukaan dan ditimpa berbagai pukulan nasib. Keluarga ini pun sendirian dalam perjuangannya untuk norma dan nilai, untuk kemanusiaan dan keadilan. Di sini pun terbukti orang yang tidak mau ikut melakukan kejahatan akan menemukan kepahitan: 'Kini terasa betul oleh kita, pahit sungguh hidup di dunia ini, bila kita selalu ingat pada kejahatan orang lain. Tetapi untuk kita sendiri, adikku, bukankah kita tak perlu menjahati orang lain?' (hlm. 65).

Namun, buku ini tidak terpusat pada kesengsaraan suatu keluarga belaka, tanpa implikasi yang lebih luas. Di dalamnya gagalnya revolusi sudah ditematisasi: sudah dalam Bab pertama, ketika si aku naik sepeda mengelilingi Jakarta pasca-revolusi (maklum, awal 1950), mencari uang untuk membiayai perjalanannya ke Blora, ia kedatangan pikiran-pikiran sarkastis bila ia 'meluncuri jalan kecil depan istana. Istana itu — mandi dalam cahaya lampu listrik. Entah berapa puluh ratus watt', sedangkan rakyat kecil yang ingin mendapat tambahan listrik sedikit saja 'harus berani menyogok' ratusan rupiah. Demokrasi memang 'suatu sistem yang indah': engkau bebas memilih pekerjaan apa saja, semua orang mempunyai hak yang sama. 'Tapi kalau engkau tak punya uang, engkau hanya boleh menonton barang yang engkau ingini itu. Ini juga semacam kemenangan demokrasi' (hlm. 7-9).

Masalah ini kemudian meruncing ketika si aku di Blora

mendengar apa yang terjadi dengan ayahnya, yang mengorbankan seluruh kehidupannya bagi sesama manusia dan cita-citanya, sebagai guru dan nasionalis. Tidak pernah ia menuntut sesuatu bagi dirinya sendiri, tetapi ia selalu siap untuk membantu orang lain, malahan menolak tawaran pangkat-pangkat gemilang yang menarik, sebab ia tidak bersedia memungkiri panggilannya selaku guru serta kesetiaannya pada revolusi. Ia tidak pernah ikut dalam perebutan pangkat dan kekuasaan, dan tetap menjauhkan diri dari sandiwara politik. Namun badan dan jiwanya hancur diakibatkan frustrasi tentang cita-cita yang dikhianati. Sahabat lama ayahnya mengatakan kepada pencerita: 'Ayah tuan gugur di lapangan politik' (hlm. 107). Dan ketika ia jatuh sakit, tidak ada tempat baginya dalam sanatorium, dan tidak seorang pun di antara para penguasa, banyak di antaranya bekas 'sahabat'-nya, menghiraukannya lagi. Komentar adiknya tentang perawatan ayahnya yang kurang sesuai dalam rumah sakit: 'sanatorium sudah penuh oleh pedagang. Kalau engkau jadi pegawai, kalau bukan pegawai tinggi, jangan sekali-kali berani mengharapkan tempat di sanatorium' (hlm. 68).

Nasib sedih sang ayah sekaligus menjadi dasar perasaan menyesal dan berdosa di hati anaknya. Secara sangat canggih ketegangan tentang hubungan antara ayah dan anak yang menjadi tema penting sudah ditimbulkan pada pembaca oleh kalimat pertama, kemudian dipertahankan sampai jauh-jauh dalam cerita ini. Kalimat pertama berbunyi: 'Sesungguhnya surat itu takkan begitu menyayat hatiku, kalau saja sebelumnya aku tak mengirimi surat yang berisi sesuatu yang tak enak untuk dibaca' (hlm. 5). Baru pada halaman 93 kita diberi informasi lanjutan tentang surat yang demikian disesali si aku, yakni ketika ia mulai sadar bahwa ayahnya juga pernah menjadi tawanan pada masa pemberontakan Madiun, dan kemudian jatuh sakit parah tbc. Sebab dalam surat yang dirujuknya pada halaman pertama si aku menegur ayahnya karena ia tidak berbuat apa-apa bagi adiknya yang menderita tbc: 'Mengapatah adik saya itu bapak biarkan sakit. O, manusia ini hidup bukan untuk dimakan tbc,

bapak. Bukan.' (hlm. 94)

Rasa berdosa pencerita dibangun dan digarap sepanjang ceritanya, lewat percakapan-percakapan dengan kerabat dan teman-temannya, yang baru menjadikan ia sadar betul siapakah ayahnya sesungguhnya. Dan dalam konfrontasi dengan kematian ayahnya anak menghayati situasi genting seorang manusia: kesunyian dan ketertinggalan penghabisannya yang tak terelakkan. Dengan kata teman judi Cina ayahnya sesudah ayah meninggal:

> '"Kasihan [...] waktu dia sehat, selalu kita cari-cari dia untuk melengkapi perjudian. Waktu dia sakit, tak seorang pun di antara kita datang menengok. Dan waktu meninggal, ia meninggal seorang diri [...] Dan kalau kita sudah bisa mencintai seorang manusia, dan orang itu pun mencintai kita -- [...], seperti mendiang kawan itu misalnya -- mengapa kemudian kita harus bercerai-berai dalam maut. Seorang. Seorang. Seorang. Dan seorang lagi lahir. Seorang lagi. Seorang lagi. Mengapa orang ini tak ramai-ramai lahir dan ramai-ramai mati? Aku ingin dunia ini seperti pasar-malam"' (hlm. 99-100).

Tiga gambar keluarga dari Blora: potret yang muram dan menyedihkan tentang keluarga cacat, keluarga Indonesia yang membayar mahal untuk kemerdekaannya, dalam dunia yang penuh ketakadilan, kekerasan dan perebutan kekuasaan. Manusia-manusia biasa yang dalam perjuangannya demi harkat dan martabat kemanusiaannya kehilangan segala sesuatunya dan yang sebagai ganjaran untuk kehidupan yang dibaktikan pada cita-cita menerima balasan nasib sengsara atau maut sunyi tanpa hiburan.

Dan seorang pemotret yang keterlibatannya dalam kedukaan, kesengsaraan, ketakadilan menjadi jelas sampai-sampai ke dalam semua ditel; yang sendirinya menjadi bagian gambar itu, sebagai anggota keluarga yang hancur luluh, sebagai bagian dunia yang cacat.

Bab VI

Keluarga Gerilya Dalam Kota

Pengantar

Tidak hanya pada garis depan dilakukan perjuangan melawan musuh, yang sekaligus berarti memperjuangkan kemanusiaan. Dalam keluarga-keluarga di kota pendudukan pun perjuangan itu dilakukan, fisik maupun mental dan moril. Lelaki dan perempuan di kampung-kampung dalam kota pun terpaksa memihak. Kenyataan hulu tentang rakyat biasa di Jakarta selama revolusi dan penjajahan kembali oleh pihak Belanda sesudah Juli 1947 berkali-kali ditransformasi oleh Pramoedya menjadi pencitraan hilir. Dalam Bab ini akan dibicarakan dua cerita pendek serta sebuah roman, *Keluarga Gerilja*, yang semuanya berfokus pada keluarga-keluarga Jakarta di zaman peperangan.

Rumah di Jalan Kurantil

Cerita pertama, berjudul *Jalan Kurantil No. 28*, mungkin sekali ditulis pada waktu yang bersamaan dengan roman tadi.[1] Tokoh utamanya seorang bekas gerilyawan, Mahmud; sesudah empat tahun ditahan ia dilepaskan dari penjara Belanda. Berjam-jam ia mengembara mengelilingi Jakarta dalam keadaan hancur total, fisik maupun rohani, penuh kebencian terhadap kehidupan dan dunia. Akhirnya ia tiba di dekat bekas rumahnya, di mana ia pernah hidup berbahagia bersama Marni, isterinya yang muda. Namun pada awal masa revolusi, rumah itu dimusnahkan dan ia sendiri ditawan. Ia berhenti di depan nomor 28, yang kini didiami oleh seorang tukang gunting rambut, yang ternyata sahabat lamanya, Mamat, yang kebetulan keluar dan mengenalnya kembali. Dari percakapan mereka ternyata Mamat, yang dahulu sungguh-sungguh yakin bahwa Mahmud telah mening-

gal, menikahi bekas isterinya. Sementara itu anak Mahmud juga telah lahir. Marni pun muncul dan Mamat menyatakan bersedia mengembalikan isterinya kepada Mahmud, bersama dengan rumah yang dibangunnnya dengan uang hasil penjualan tanah tempat bekas rumah Mahmud. Kemudian masuklah laki-laki lain yang membawa kabar yang mengejutkan. Peristiwa itu merupakan alasan yang cukup bagi Mahmud untuk pergi lagi. Teman-temannya mengikutinya dan mencoba mencegah, namun ketika sampai di jembatan Ciliwung ia menengok ke air kali dan mengatakan bahwa ia sendiri 'bukan termasuk segolongan manusia yang menamai dirinya penakluk alam' (hlm. 40). Ia mengaku sebagai sebagian dari alam, sama dengan air dan batu. Lalu ia mencemplungkan diri ke dalam air.

Inilah cerita sederhana tentang orang yang hidupnya dimusnahkan oleh perang, dan yang hanya melangsungkan hidup demi satu-satunya kewajiban yang dirasakannya masih tinggal di atas dunia ini: memelihara keluarga dan rumah tangganya, rumah tangga yang 'adalah ayunan di mana bayi kemanusiaan dilahirkan dan dibesarkan.'[2] Khususnya terhadap isterinya yang masih muda ia merasa bertanggung jawab: sebab Marni mengorbankan kehormatannya bagi dia, demikianlah selama ini ia memperingatkan dirinya sendiri, juga ketika ia berada dalam kekacauan yang paling membingungkan. Sebab 'ia seperti orang lain juga, berkeyakinan: letaknya kehormatan ada di kemaluan manusia wanita' (hlm. 31/2). Namun pada saat satu-satunya harapan dan kewajibannya: menemukan kembali isteri dan keluarganya, ternyata telah terampas dengan kasar, kehidupannya secara harafiah habis, betapa pun baiknya niat sahabatnya: kembalilah engkau, Mamat, kata Mahmud. 'Engkau ada pekerjaan. Engkau ada rumah. Engkau ada harapan dan penghasilan. Untukku, aku tak punya apa-apa. Dan tak ingin' (hlm. 39). Ia sadar telah menjadi 'setan berkeliaran' (hlm. 34).

Pukulan final untuk kesengsaraannya adalah kabar angin yang diceritakan sahabat tukang rambut, sebelum ia mengenal kembali Mahmud, kabar yang pada pendengaran pertama ba-

rangkali tak seberapa pentingnya: 'Wah, celaka, Mat, sepeda kena pajak lagi sekarang' (hlm. 39). Namun berita ini menimbulkan kesadaran yang amat tajam dalam jiwa Mahmud tentang dua hal: pertama, perjuangan dan pengorbanan sekian banyak orang untuk masyarakat yang lebih baik dan adil ternyata percuma saja: pajak sepeda sejak zaman kolonial melambangkan ketakadilan sosial, sebab yang terkena terutama rakyat kecil. Kedua, Mahmud tiba-tiba sadar bahwa ia berada di luar kenyataan masyarakat; ia terasing dari segala sesuatunya, dan pada hakikatnya ia telah mati. Hal itu juga terungkap dengan tajam dalam penggunaan kata: sahabat yang mengenalnya kembali berseru: 'Aku kira ... sudah gugur di pertempuran Kramat'; kata gugur itu mulai dipakai di zaman Jepang untuk pahlawan yang gugur sebagai bunga sakura bagi tanah air. Namun dalam jawabannya Mahmud bilang: 'Aku sudah mati' dan dengan kata 'mati' secara implisit dikatakannya: kata-kata seperti 'pahlawan' dan 'gugur secara berhormat' omong kosong belaka. Sudah empat tahun Mahmud yang lama mati.

Cerita ini barangkali bukan sangat dalam isinya, tapi perlu diperhatikan karena kesanggupan yang telah dibuktikan Pramoedya di dalamnya. Misalnya alinea pertama adalah contoh cemerlang tentang penguasaan bahasa dan kreativitas kesastraannya, terutama kalau kita ingat akan situasi pengarangnya pada masa itu dan akan perkembangan sastra Indonesia sezaman.[3] Juga empati dan simpati bagi korban perjuangan serta keinsafan akan kesia-siaan dan kepercumaan perjuangan kemerdekaan yang konon dimenangkan, namun dalam hakikatnya gagal, sebab tidak berhasil menciptakan keadilan dan kebahagiaan bagi rakyat biasa sangat karakteristik bagi karya awal pengarang ini.

Keluarga Gerilja

Roman *Keluarga Gerilja* pada masa terbitnya, tahun 1950, memberikan kesan yang sangat dalam pada saya sebagai pembaca Belanda yang muda. Buku itu saya kupas dalam surat kabar

Belanda *De Nieuwsgier* di Jakarta, dengan judul 'Om de menselijke waardigheid' (Demi harkat kemanusiaan); dalam karangan itu roman ini disebut 'roman Indonesia pertama yang dewasa'.[4] Pada masa itu saya antara lain diberi tugas mengajarkan Sastra Indonesia Modern pada kursus lanjutan untuk sejumlah guru kepala Indonesia yang agak senior. Semua peserta kursus itu diberi tugas untuk menulis esai tentang roman itu. Saya sangat heran, bahkan kecewa membaca tulisan-tulisan itu, yang hampir semuanya memberi penilaian negatif, dengan bermacam-macam alasan: ada yang mengatakan bahasanya kurang baik atau kurang 'indah'; atau ceritanya dikatakan tidak masuk akal, plotnya penuh kekeliruan; atau dikatakan tidak memenuhi tuntutan yang seharusnya diajukan bagi roman yang baik. Jelaslah, *Keluarga Gerilja* sama sekali di luar horison harapan para guru itu, yang masih menganggap roman-roman Balai Pustaka sebelum perang sebagai norm sastra yang baik. Justru reaksi mereka menunjukkan betapa roman Pramoedya bersifat pembaharu, gejala revolusioner dalam sastra Indonesia yang masih muda pada masa itu. Pada pihak lain harus diakui bahwa kesan buku yang demikian kuat pada saya itu bukan tak berkaitan dengan kedudukan saya sebagai orang Belanda di Indonesia yang kemerdekaannya akhirnya diakui oleh Pemerintah Belanda, seusai perang yang sia-sia saja diteruskan pihak Belanda selama empat tahun, dengan kerugian dan pengorbanan yang banyak pada kedua belah pihak. Masalah dosa dan kemanusiaan, yang dengan tekanan berat ditimbulkan dalam roman ini, tentu saja bagi saya dalam situasi itu sama sekali tidak abstrak atau teoretis saja.

Buku ini ditulis dalam bulan Oktober 1949. Sejarah penciptaan dua roman yang ditulis dalam penjara sebagai semacam pengalaman mistik akan dibicarakan dengan panjang lebar dalam Bab 13. Dalam karangan Pramoedya yang mengungkapkan pengalaman itu diriwayatkan juga sedikit banyaknya tentang bermacam-macam data, pengalaman dan cerita yang dikumpulkannya dalam masa gerilyanya, kemudian dalam penjara dan yang menyediakan bahan-bahan kasar bagi roman ini.

Dengan panjang lebar diceritakannya tentang sesama pejuang Wahab, seorang perwira yang mulai dikenalnya sepintas lalu dalam gerilya. Wahab inilah menjadi model untuk protagonis romannya, Sa'aman. Wahab, seorang tukang becak, menjadi pemimpin kumpulan anak Betawi yang datang menggabungkan diri dengan tentara, namun mereka sebagai 'gerombolan anak urakan'[5] kurang dihargai oleh pemimpin yang kebanyakan anak priayi, apalagi karena mereka tidak tahu bahasa Belanda. Akhirnya ternyata tidak ada tempat dalam tentara bagi mereka, yang kemudian dikeluarkan dalam proses rasionalisasi tentara resmi. Baru kemudian Pramoedya mendengar bahwa Wahab meneruskan perjuangan gerilya di Jakarta, dan akhirnya dihukum mati dalam penjara Glodok, setelah ia 'tertangkap dalam operasinya terakhir: menggranat gedung bioskop Capitol.'[6]

Untuk menghormat pejuang 'tanpa pamrih' ini Pramoedya pada bulan Desember 1947 menulis cerita pendek berjudul *Kenang-kenangan pada kawan*.[7] Slogan cerita ini adalah kalimat yang dengan variasi kecil juga terdapat dalam *Keluarga Gerilja* : 'Yang menjalani hukuman mati / yang harus mau ditembak.'[8]

Kenang-kenangan pada kawan adalah cerita sederhana tentang tiga pertemuan si aku dengan seorang kawan. Pada perkenalan pertama, pada masa gerilya, si aku hanya dapat tahu bahwa kawan itu berani melakukan tugasnya dalam perjuangan di garis depan dengan penuh kebaktian, selalu berlaku baik dan sopan, rendah hati dan tidak bersombong-sombong, namun juga tidak banyak mengungkapkan mengenai dirinya. Bagaimana pun, pencerita sadar sekali bahwa 'kecakapan prajurit Indonesia tidaklah boleh diukur dari bisanya beromong Belanda.'[9] Pertemuan kedua berlangsung pada akhir bulan Desember 1946, ketika baik pencerita maupun kawannya itu dilepaskan dari tentara. Pencerita terlalu sibuk dengan masalahnya sendiri, sehingga tidak memperdulilkan rekannya itu, yang lagi pula tidak dipercayainya betul. Bahkan ia agak kecil hati sama dia, sebab menurut desas-desus ia bukan orang baik. Tingkah lakunya yang kritis terhadap staf tentara menjadikan ia dicurigai. Per-

temuan ketiga, beberapa bulan kemudian, dalam trem kota di Jakarta, sepintas lalu saja; pencerita menghindari kawan itu, karena kecurigaannya: kan katanya ia pengkhianat? Namun pada bulan-bulan kacau-balau sesudah aksi Belanda pertama pencerita mendengar berita bahwa kawan itu dihukum mati karena kegiatan 'teroris'-nya. Pada ketika itu baru hilang rasa curiganya, dan ia merasa ikatan batin yang aneh dengan kawan itu, yang timbul dari kesadaran bahwa ia berdosa terhadapnya.

Akan tetapi, demikian kata Pramoedya, walaupun dengan cerita ini yang ditulis sebelum 'patiraga' (membunuh badan, sebagai pengalaman mistik), 'kewajiban pada seorang teman telah kulakukan secara wajar dan patut, nuraniku masih digugat' untuk menulis secara lebih adil dan sesuai dengan jasanya. Tantangan itu menjadi ilham untuk menciptakan tokoh Sa'aman dalam *Keluarga Gerilja*, walaupun data-data faktual yang tersedia sangat minim, sehingga banyak diperlukan kolase dengan bahan-bahan lain, dengan imajinasi sebagai unsur perangkai.

Seperti biasa informasi yang disediakan oleh pengarang tentang proses penciptaan romannya tidak mutlak perlu untuk membaca, memahami atau menilainya. Namun informasi semacam ini cukup mempesona dan sekali lagi memperlihatkan kecenderungan kuat Pramoedya untuk memanfaatkan latar yang dapat dikenal kembali, dengan tokoh dan peristiwa yang mirip dengan kenyataan, dalam urutan waktu dan rangka sejarah yang realistis dan dapat dicocokkan. Sekaligus jelas bagi pembaca roman ini bahwa keluarga gerilya ini tidak mungkin pernah ada, dan seluruhnya bersifat fiksional. Juga tidak ada persesuaian dengan keluarga-keluarga yang telah kita kenal dari penggambaran dalam *Tjerita dari Blora*, kecuali barangkali bahwa dalam 'kissah keluarga dalam tiga hari dan tiga malam' (demikianlah subjudul roman ini) semua kesengsaraan rakyat Indonesia di Jakarta selama masa itu terpadu, seperti juga misalnya dilakukan untuk rakyat di Blora dalam cerpen *Dia Jang Menjerah*.

Namun perbedaannya jauh lebih besar. Dalam *Keluarga Gerilja* peristiwa-peristiwa terpusat dalam masa pendek, tiga 'har-

mal' (untuk memakai istilah Pramoedya) dalam tahun 1949,[10] walaupun lewat sorot balik dan cerita-cerita para tokoh kita mendengar banyak hal tentang masa sebelumnya. Dalam Bab pertama kita mendapat semacam penjelasan tentang situasi keluarga gerilya itu, dengan cara yang cukup bagus dan canggih. Latar Bab itu adalah suatu gubuk di Jakarta, dalam bagian kota yang oleh rakyat sendiri dengan bangga disebut 'daerah merdeka'. Gubuk itu didiami oleh perempuan setengah umur, Amilah, dengan empat anaknya yang muda. Mereka hidup dalam keadaan serba kurang, sebab tonggak penopang hidup keluarga itu, Sa'aman (Aman), yang mencarikan nafkah sebagai tukang becak, tiga bulan sebelumnya telah ditangkap oleh Polisi Militer. Suami Amilah, bekas tentara KNIL, telah hilang pada awal revolusi. Dua anak laki-laki lain, Canimin dan Kartiman, sejak bertahun-tahun ikut berperang gerilya, dan tidak pernah pulang lagi. Amilah yang di masa mudanya menjadi buaya tangsi sejati (dua di antara anaknya bukan anak suaminya) telah menjadi keras-pahit hatinya, namun ia juga setengah gila kesedihan karena hilangnya anak sulung yang tercinta, yang sesungguhnya adalah anak dari satu-satunya laki-laki yang pernah dicintainya, dulu, di Aceh. Amilah berlaku jail dan dengki terhadap dua anak perempuannya, nomor satu Salamah dan nomor dua Patimah. Amilah tidak memberi izin kepada mereka untuk bekerja di luar rumah dan menuduh-nuduhkan hal-hal jelek kepada mereka. Dua anak bungsu, Salami dan Hasan, yang masih kecil, tidak banyak memahami apa yang terjadi.

Setelah kita berkenalan dengan keluarga ini dalam dua belas bab, berikut anggota-anggotanya berturut-turut ditimpa nasib buruk. Tiap bab menyajikan adegan tersendiri, yang adakalanya pada waktu yang sama berlangsung di berbagai tempat, dalam kenyataan yang dicitrakan; berganti-ganti kita diantar ke gubuk Amilah, ke garis depan perjuangan, ke tempat di Jakarta, ke penjara, dan akhirnya ke kuburan Sa'aman. Dalam Bab 2 Kartiman gugur, dalam pelukan kakaknya. Pada suatu pagi, Amilah kedatangan orang bernama Kasdan yang mengatakan ia dapat

mengurus pembebasan Sa'aman, asal saja Salamah sendiri datang ke tangsi menjemput kakaknya. Dalam Bab 4 Salamah menjadi tokoh sentral, dalam kenang-kenangan, kejujuran dan kepeduliannya untuk keluarga itu. Kemudian menyusul evokasi pengembaraan Amilah yang gila mengelilingi Jakarta, mencari anak sulungnya. Dalam Bab 6 kita berkenalan langsung dengan Sa'aman dalam sel tahanan, lewat percakapannya dengan sesama tawanan, setelah ia menerima kabar bahwa ia dihukum mati. Pada hari yang sama tunangan Salamah, si Darsono yang baik hati, membawa kabar buruk tentang Sa'aman yang dibacanya dalam suratkabar; ia berjanji akan terus memelihara keluarga tunangannya. Dalam Bab 8 kita membaca percakapan panjang lebar yang sangat fundamental antara Sa'aman dengan direktur penjara, seorang Indo bernama Van Keerling, yang akhirnya menawarkan membantu Sa'aman untuk melarikan diri, namun Sa'aman menolaknya dan minta agar eksekusi dilangsungkan pada hari berikutnya. Kemudian panggung berpindah lagi ke garis depan dan kita berkenalan dengan Ratni, isteri Kartiman yang sangat muda, yang dulu diselamatkan oleh Kartiman dari tangan gerombolan merah pada masa pemberontakan Madiun. Ipar laki-lakinya Canimin, yang cacat wajahnya karena pernah kena ledakan granat, ada bersama dia, menghiburnya, tetapi sekaligus mencoba memaksakan diri padanya, namun Ratni menolak. Canimin kemudian dibunuh pula sebagai korban serangan mendadak musuh. Ratna, perawat Palang Merah, berusaha membantu iparnya dulu, kemudian seorang Belanda yang luka; namun yang belakangan ini dalam luapan kegilaan membunuhnya dengan mencekik lehernya sebelum ia sendiri meninggal. Dalam Bab berikut direktur penjara datang ke gubuk Amilah, mengantar surat perpisahan Sa'aman, dengan berita bahwa keesokan harinya hukuman mati akan dilangsungkan. Dalam serangan kegilaan Amilah menghancurkan lampu, yang mengakibatkan gubuknya terbakar. Eksekusi Sa'aman diceritakan dalam Bab 11; dalam pada itu Amilah mengembara lagi di Jakarta; ketika tiba dekat tangsi ia mendengar tembakan peleton ekseku-

si, dan dalam serangan kegilaan ia berhasil masuk penjara dan bertemu dengan direktur yang mengijinkannya ikut menghadiri penguburan mayat Sa'aman. Kemudian Amilah meninggal di atas kuburannya. Dalam Bab terakhir Darsono mengantar adik-adiknya ke kuburan, kemudian datang pula bekas tunangan Sa'aman, Zainab Juliati, yang sekarang bersuami dengan seorang marinir Belanda. Ia menyatakan sesal bahwa ia mencederai janjinya dengan bekas tunangannya. Terjadi konfrontasi dramatis dengan suaminya yang kini ia tolak; si marinir marah, meninju muka isterinya dan meninggalkannya. Akhirnya tibalah Salamah, yang sepanjang hari pergi. Ternyata ia ditipu oleh Kasdan yang memperkosanya; Salamah tidak mau hidup lagi, karena kehilangan kehormatannya, dan dengan demikian juga kehilangan hak untuk hidup dan bergaul dengan adik-adiknya yang masih suci. Namun Darsono menerimanya sebagaimana adanya; katanya: 'Antara *perawan* dan *takperawan* hanya ada saat beberapa detik. Apakah gunanya aku memperhatikannya?' (hlm. 237).

Apakah tema pokok roman ini? Henk Maier, guru besar bahasa dan sastra Indonesia di Leiden, dalam karangan mengenai retorika Angkatan 45 (1990) memberi karakteristik roman ini sebagai berikut: 'isinya bersifat eksemplaris bagi kebanyakan sastra revolusi, ditulis oleh pengarang yang pandangan hidupnya dapat disebut eksemplaris pula bagi visi hidup pemuda revolusioner.'[11] Maier mengemukakan pula sifat moralistis roman ini, yang dalam bahasa yang kuat retoriknya memuliakan norma-norma dan nilai-nilai perjuangan demi bangsa dan tanah air sendiri melawan orang asing, jadi, katanya, norma dan nilai Angkatan 45: 'Tampaknya tidak ada tulisan lain yang sekuat buku ini berhasil mengungkapkan jiwa dan rasa hidup Angkatan 45: kebencian terhadap orang Belanda, kepahlawanan, cita-cita, vitalitas, sikap sinis terhadap kewibawaan dan kekuasaan.'[12] Saya tidak begitu yakin bahwa 'cynisme over gezag en macht' dapat dianggap sebagai sifat umum Angkatan '45; kesinisan umumnya tidak begitu kuat dalam tulisan Angkatan

itu, barangkali dengan kekecualian Idrus, khususnya dalam *Surabaya*, yang tidak kebetulan cukup umum dikecam keras, juga oleh kritisi yang sendiri termasuk Angkatan 45.

Namun yang lebih penting dalam pembicaraan roman *Keluarga Gerilja* ini ialah pertanyaan apakah memang rasa benci terhadap musuh Belanda muncul sebagai tema kuat. Saya sebenarnya lebih setuju dengan pandangan yang baru-baru ini dikemukakan oleh Keith Foulcher dalam karangan berjudul 'In search of the postcolonial in Indonesian literature'. Foulcher berpendapat bahwa pada umumnya dalam sastra Angkatan 45 justru bukan antikolonialismelah yang kuat. Dua roman yang terkenal dari masa revolusi *(Keluarga Gerilja* dan *Djalan Tak Ada Udjung*, karangan Mochtar Lubis) 'are in fact ideologically closer to being antinationalist than anticolonialist, because they are driven by a commitment to the notion of "universal humanity" and a distrust of the potential excesses of anticolonialist resistance.'

Bertentangan dengan kebanyakan sastra modern di Afrika dan Dunia Ketiga lain yang pada umumnya menggabungkan realisme dengan antikolonialisme, modernitas di Indonesia terungkap 'rather through the linking of realism with loosely-defined universalism and liberal humanism'.[13]

Masalah definisi hakikat Angkatan 45 dalam sastra Indonesia modern tidak mudah diputuskan; baru-baru ini Martina Heinschke dalam sebuah buku mengenai *Angkatan 45* secara cukup terperinci mengupas pendirian berbagai tokoh utama Angkatan 45, seperti yang terungkap dalam tulisan esai dan kritik mereka.[14] Heinschke, yang tidak mengikutsertakan karya kreatif (roman, cerpen, puisi, drama) para pengarang tersebut dalam studinya, memperlihatkan dengan jelas bahwa Angkatan 45 sendiri juga merupakan golongan yang 'loosely defined' dan bahwa di samping kelompok inti ada juga sejumlah penulis, di antaranya Pramoedya, yang kedudukannya terhadap angkatan itu lebih marjinal ataupun ambivalen. Namun tidak dapat disangkal bahwa roman *Keluarga Gerilja* mungkin contoh sastra kreatif paling kuat yang mengungkapkan cita-cita kemanusiaan

universal, yang memang termasuk ciri-ciri dominan Angkatan 45 sebagaimana didefinisikan oleh H.B. Jassin.

Bagaimana pun, benci terhadap orang asing, bahkan perjuangan melawan Belanda sama sekali bukan tema dominan dalam *Keluarga Gerilja* . Kecuali direktur penjara praktis tidak terdapat orang asing (baca: Belanda) dalam roman ini, juga tidak terdapat adegan yang mengevokasi perjuangan di medan perang atau kepahlawanan gerilyawan, dan benci paling-paling dijabarkan dari tema sejati buku ini: memperjuangkan kemanusiaan. Hampir tidak ada satu bab pun yang tidak secara eksplisit mengungkapkan kemanusiaan sebagai nilai yang paling penting dalam kehidupan manusia, individual maupun sosial. Tidak kebetulan pula dalam subjudul roman ini terdapat ungkapan 'kissah keluarga *manusia*': kata 'manusia' di sini tidak bersifat tautologi, tetapi sebagaimana sering terdapat dalam karya Pramoedya kata 'manusia' itu mempunyai konotasi 'kemanusiaan' dan 'harkat manusia'. Ingat pula judul jilid satu *Karya Buru*: *Bumi Manusia*!

Tema yang dominan itu sudah mulai jelas dalam Bab pertama, ketika pencerita mengomentari keadaan perang di Jakarta: 'Manusia dan kemanusiaan merimba' (hlm. 18). Salamah, adik perempuan nomor satu, tergoncang jiwanya oleh kekasaran ibunya yang tidak seperti dahulu dikendalikan oleh kehalusan Sa'aman. Salamah termenung bagaimana 'sandiwara kemanusiaan' yang dibayangkannya dari masa lampau telah berlalu dengan amat cepat. Dalam Bab kedua Kartiman dan Canimin bercakap-cakap mengenai pembunuhan musuh. Kartiman mengungkapkan kata-kata yang haus darah, dan tujuannya hanya satu: membunuh sebanyak mungkin musuh. Canimin menempelaknya: 'itu kekejaman, bukan kesatriaan'. Kemudian Kartiman merujuk pada ungkapan Sa'aman, dulu, bahwa mereka sebagai anak tangsi, yakni anak sampah, bertugas menimbun tempat sampah itu: 'Untuk memupuk manusia dan kemanusiaan' (hlm. 33). Kemudian Kartiman mengeritik kakaknya yang memaki-maki terus: 'Terlalu kasar engkau jadi manusia' (hlm. 37); dan ketika

Kartiman paham akan alamatnya bahwa saat mautnya sudah tiba, ia sadar bahwa sepatutnyalah demikian; ia telah membunuh banyak orang, dan walaupun hal itu dilakukannya demi tanah air dan bangsanya, ia tahu pula bahwa tindak lakunya adalah 'dosa pada kemanusiaan' (hlm. 38).

Dalam Bab 6, berjudul *Pengakuan*, kemanusiaan juga muncul terus-menerus dalam percakapan antara Sa'aman dengan sesama tawanan. Memang pembunuhan dan keganasan tak terhindarkan dalam keadaan gerilya, agar yang tinggal sempat menikmati kemanusiaan dan kemerdekaan (hlm. 106, 112), namun hal ini belum membebaskan para pembunuh dari dosa, sebuah dosa yang hanya dapat ditebus dengan hidupnya sendiri, demikianlah Sa'aman tahu. Ia telah berikhtiar memupuk 'suasana rumahtangga —rumahtangganya sendiri— [...] dengan kemanusiaan selama ini. [...] Dan budi kemanusiaan yang kuserahkan pada dunia belum lagi ada. Paling-paling barulah pada keluargaku sendiri' (hlm. 100, 104). Dalam Bab kedelapan pada saat tertentu direktur penjara, ketika ia mulai sadar akan situasi amanusiawi yang terpaksa diderita Sa'aman dalam selnya, mengaku: 'Barangkali juga tuan sudah menyangka aku ini binatang. Aku tak punya perikemanusiaan' (hlm. 142). Sa'aman dalam tanggapannya mengatakan bahwa ia juga terpaksa mengorbankan kemanusiaannya, demi perjuangan; sekarang ia menyesal 'karena —karena aku manusia' (hlm. 150). Dalam saat konfrontasi antara dua lelaki itu, yang pada awalnya demikian tajam bertentangan sebagai musuh, 'keduanya lupa bahwa mereka dipecahbelahkan oleh anutannya masing-masing. Keduanya ada merasai kemesraan kemanusiaan— kemanusiaan dalam saat yang segenting-gentingnya' (hlm. 140).

Kemudian pada kesempatan kunjungannya ke keluarga Amilah, direktur penjara sendiri memanfaatkan kata *kemanusiaan*: ketika anak-anak menolak bantuan berupa apa pun daripadanya, ia mengatakan kepada mereka: 'Pasti nona diganggu oleh rasa kemanusiaan yang menuntut budi nona [...] Begitulah manusia ini, nona! Orang baik-baik akan selalu diganggu oleh

tuntutan kemanusiaan itu' (hlm. 183). Dan akhirnya, ketika Sa'aman berhadapan dengan komandan peleton penembak, yang belakangan ini tahu bahwa melaksanakan tugas ini 'bukan pekerjaan manusia' dan kewajiban ini berarti 'mengkhianati kemanusiaan [...], membuat manusia jadi binatang' (hlm. 204-205).

Demikianlah roman ini, seperti sejumlah cerita yang telah dikupas merupakan pembelaan bagi martabat kemanusiaan dalam masa amanusiawi. Dalam situasi itu budi manusia jauh lebih penting daripada kulit muka, kebangsaan, atau kedudukannya dalam masyarakat. Itu tidak berarti bahwa revolusi dan perjuangan melawan penjajah Belanda tidak penting. Penjajahan militer dan kolonial adalah jahat secara mendasar dan harus dihancur-musnahkan, sekalipun itu berarti bahwa ada manusia yang harus mengorbankan kemanusiaannya untuk itu. Pendapat itu menonjol paling tajam dalam adegan yang diceritakan dalam sorot balik, tentang tiga saudara gerilyawan yang membunuh ayahnya. Paijan, demikian nama bekas kopral KNIL, pada tahun 1945 'teken serdadu' Belanda lagi; tentara Belanda pada masa itu umum disebut *NICA* oleh orang Indonesia. Paijan mewakili keamanusiawian rangkap tiga: sebagai pembunuh, pengkhianat, dan pemabuk yang hendak memaksa anak laki-lakinya sendiri teken serdadu pula, atau, kalau mereka tidak mau, ia akan membunuhnya sendiri, sama seperti ia telah membunuh demikian banyak orang Aceh, Bali, Sulawesi, Borneo. Tiga bersaudara khawatir ayahnya menjadi bahaya bagi keluarga dan perjuangan, dan memutuskan menyingkirkannya. Setelah ayah teken kembali ia pulang, membawa botol wiski; anaknya menuangkan wiski ke dalam mulutnya sehingga akhirnya 'hamba Ratu yang setia itu' mabuk menggelinting di lantai 'setelah memuntahkan karunia Seri Baginda Ratu [...] nasi, coklat, daging, kue berbagai macam, wiski dengan baunya'. Kemudian mereka membawanya ke tepi Ciliwung, Kartiman menembaknya, lalu 'bangkai itu disepak ke air [...] Akhirnya Sa'aman berbisik, "Bapak sudah jadi manusia sejati sekarang. Sudah jadi mait dia. Mari kita hormati".' (hlm. 44-46).

Dalam bentuk yang hebat kita di sini sekali lagi berhadapan dengan konflik generasi yang sudah lebih dahulu ditemukan: angkatan tua yang ketularan kejahatan sistem kolonial, tidak terbuka lagi untuk semangat zaman baru, dengan cita-cita kemerdekaan dan kemanusiaan. Dengan caranya sendiri Amilah, sundal tangsi, mewakili angkatan tua: ia kasar, selama hidupnya terseret nafsu dan suka menggauli macam-macam lelaki, Belanda dan Indo maupun Indonesia. Ia tidak kasih akan anak-anaknya, kecuali anak tercintanya, Sa'aman; ia ingin menuntut dendam (kata yang dalam buku ini pun, dalam berbagai konteks, mempunyai konotasi negatif, bertentangan jelas dengan kemanusiaan[15]), dan ia selalu membangkitkan permusuhan.

Sebaliknya Sa'aman adalah pahlawan ideal; sebagaimana para tetangga di 'daerah merdeka'-nya 'telah berani mencap Sa'aman sebagai pemuda yang sebaik-baiknya di dunia ini', demikian pula mereka mencap Amilah 'sebagai jahanam buaya tangsi yang tak kenal kesopanan sebenang pun jua' (hlm. 7). Sa'aman menebus dosanya dengan kematian, ia tidak ingin menerima grasi atau penundaan eksekusi: segala sesuatunya telah baik sebagaimana adanya, ia melakukan apa yang wajib dilakukannya, namun ia tahu harganya pula. Sebagai wakil Indonesia baru yang dicita-citakan, ia menjadi penasihat dan teladan yang cemerlang bagi seluruh keluarganya. Ajaran dan wejangannya tak pernah akan dilupakan adiknya, ia nyaris menjadi nabi. Dan sekalipun hampir seluruh anggota keluarga terpaksa menderita kesengsaraan fisik, dan mempunyai orang tua yang karena ketularan kejahatan masa lalu tidak boleh hidup terus dalam Indonesia baru yang merdeka, namun keluarga itu tetap menjadi sumber kebaikan, kejujuran, kesopanan, dan kesederhanaan: itulah kata-kata yang dalam roman ini pun sering muncul sebagai konkretisasi kemanusiaan. Itu jelas pula dari surat perpisahan yang diantarkan oleh direktur penjara, dan dari cara anak-anak itu masing-masing menanggapi teguran dan kata penghibur yang dialamatkan oleh kakaknya kepada mereka. Surat perpisahan itu memang mengingatkan kita pada motif

terkenal dalam sastra tradisional seperti *Sejarah Melayu*: wejangan atau amanat, atau pun wasiat yang ditinggalkan bagi kerabatnya oleh seorang sultan atau pemimpin rohani yang akan wafat.

Dengan cara lain perpisahan itu berulang lagi dalam Bab terakhir: semua tokoh berturut-turut berziarah ke makam Sa-'aman, minta ampun atas kekurangan mereka dan di hadapan kuburan itu mengucapkan niat baiknya. Van Keerling pun datang, bersama isterinya, meletakkan karangan bunga di pusara itu. Ziarah ke kubur protagonis pada akhir roman menjadi konvensi yang terkenal dalam sastra Indonesia sebelum perang, mulai dari *Azab dan Sengsara* karangan Merari Siregar, lewat *Siti Nurbaya* tulisan Marah Rusli, dan *Salah Asuhan* dari Abdul Muis, sampai *Layar Terkembang* novel terkenal St. Takdir Alisjahbana, untuk menyebut hanya beberapa contoh saja. Ziarah ke kubur sebagai sumber penghiburan atau ilham, atau untuk memperkukuh niat atau kaul memang merupakan ciri yang kuat berakar dalam kebudayaan se-Indonesia.

Pembaca modern Barat, dalam mengupas roman ini, sukar menghindari kualifikasi seperti retoris dan patetis, dibuat-buat atau berlebih-lebihan. Namun begitu, setelah empat puluh tahun lebih, dan pada pembacaan kesekian kali, saya tidak dapat melepaskan diri dari kesan kuat yang diberikan oleh roman ini kepada saya pada pembacaan pertama. Masih tetap di depan mata jiwa saya terbayang pengarang, yang lebih dari dua tahun mendekam dalam sel Belanda, tanpa proses hukum apa pun juga, dalam keadaan yang mengenaskan, duduk di lantai di depan balai betonnya dalam cahaya suram lampu templek, terus-menerus menulis buku ini dalam keadaan setengah kesurupan. Demikianlah bayangan manusia yang bergulat dengan pertanyaan hakiki tentang hidup dan mati, baik dan jahat, dilatari pengalamannya sendiri dan pengalaman teman seperjuangan dan sepenjaranya, yang demikian membingungkan, dan yang dalam imajinasi yang tegang oleh keterpencilan kurungannya mencari-cari pencitraan yang sesuai. Demikianlah ia

menggambarkan keluarga ini, yang di dalamnya segala penderitaan dan kesengsaraan rakyat Indonesia pada masa itu lebur terpadu; 'keluarga manusia' yang terlibat dalam perjuangan untuk *survival* fisik, tetapi juga untuk mempertahankan norma-norma baik-jahat dalam dunia yang begitu mengancam. Dalam keluarga ini pun kita berjumpa dengan gambar diri pengarang yang menghayati perjuangan tokohnya dalam eksistensinya sendiri, yang menciptakannya dari pengalamannya sendiri, yang mengidentifikasi diri dengan kenyataan mereka yang dicitrakannya, dan yang lewat pergulatan mereka ingin menyampaikan 'pesan'-nya kepada rakyatnya.

'Kesurupan' pengarang juga terbayang dalam gaya karya ini. Kalimat sastra sebelum perang yang tersusun rapi dan lengkap telah menghilang, pikiran-pikiran yang berkilat-kilat saling mengejar, dalam kalimat-kalimat pendek yang hampir terjungkir balik. Yang khas Pramoedya ialah urutan kalimat yang semuanya mulai dengan kata *Dan ... Dan*, yang secara efektif menyarankan pikiran jungkir balik itu. Sama dengan *Perburuan*, dalam roman ini pun dialog memainkan peran yang cukup dominan, namun ada bedanya. Dialog di sini kurang merenung-renung atau bernalar-nalar, lebih bersifat langsung dan tajam. Ulangan tak habis-habisnya yang keluar dari mulut Amilah dapat dianggap berlebih-lebihan, namun secara tepat membayangkan wanita ini dalam obsesi tanpa harapan, dalam kesengsaraan yang mengenaskan, dalam kegilaan yang makin parah. Demikian pula tokoh lain memerlukan dialog yang berulang-ulang terus, untuk meyakinkan diri dan menyingkapkan diri kepada dirinya dan kepada pembaca. Dalam hubungan ini Sa'aman mewakili pengarang dalam penjara yang sunyi, dengan pikiran yang terus-menerus berpusing-pusing dalam kepalanya, dengan pena sebagai satu-satunya senjata untuk menangkis arus pikiran yang mengganggu-godanya.

Demikian pula moralisme dalam roman ini sukar dipahami dan dinilai di luar konteks zaman dan situasi yang menghasilkannya. Sampai masa terbitnya moralisme adalah sifat khas sas-

tra Indonesia; namun tekanan pada nilai dan norma moril lebih daripada hanya ciri kesastraan saja. Tak dapat disangsikan bagi Pramoedya, perjuangan melawan kemerosotan moril merupakan tujuan revolusi yang hakiki. Hanya sekolah dan keluargalah tempat terakhir di mana nilai dan norma masih dapat diasuh. Salamah masih ingat akan peringatan kakaknya seandainya ia mau bekerja dalam pabrik: pabrik adalah tempat berbahaya, di mana rangsangan-rangsangan jahat mengancam pemuda, tempat 'perlombaan keangkaraan. Di pabrik engkau akan melihat sendiri benih-benih kejahatan manusia.' Lain sekali dengan keluarga atau sekolah 'yang diliputi suasana suci — kesopanan, pendidikan, pengajaran' (hlm. 70).

Dalam hubungan ini betul mengibakanlah pembacaan kembali kartu-kartu pos yang jauh kemudian ditulis oleh Pramoedya dari tahanannya di Buru kepada anak-anaknya, yang salinannya pada waktu itu saya terima dari isterinya. Saya mengambil kebebasan untuk menyajikan ringkasan beberapa bagian dengan sedikit kutipan langsung, satu-satunya komunikasi dengan keluarganya yang pada masa itu diizinkan kepadanya di Buru.

Pada kartu pos kepada anak sulungnya yang perempuan ditekankan tanggung jawab sebagai orang yang sudah dewasa terhadap adik-adiknya. Ia harus memuliakan kehormatan keluarga dan memberi contoh yang baik. Untuk dapat memenuhi tugas itu ia perlu membaca, khususnya suratkabar dan majalah yang baik.

Pada kartu pos lain Pramoedya memperingatkan anaknya untuk membantu ibunya mengasuh yang kecil-kecil; ia sendiri harus belajar keras dan rajin: 'Kau bukan anak orang kaya, Y. Betapa akan senangnya Papa kalau anaknya pandai-pandai dan juga cekatan bekerja. Barangsiapa rajin belajar dan bekerja sejak kecil, kelak akan hidup senang karena tak perlu tergantung pada orang lain.'

Anak perempuan lain diberi petunjuk oleh Pramoedya, betapa pentingnya membaca buku-buku yang baik, misalnya terbitan Balai Pustaka, bukan komik-komik; sebagai contoh sastra

remaja yang baik disebut *Sebatang Kara*. 'Waktu papa di klas V, buku itu sudah dua kali Papa baca.' Pada tempat lain Pramoedya menulis bahwa mereka sebaiknya minta nasihat orang seperti Pak Han (prof. Resink), apakah buku-buku yang baik.

Pada kesempatan lain, ia meminta seorang anaknya untuk membantu adik-adiknya agar mereka belajar menulis dengan baik dan tertib. Mereka harus didorong agar menulis buku harian, khususnya yang satu, yang berbakat. Dan dia sendiri harus juga membaca buku yang baik, misalnya *Lintasan Sejarah Dunia* karangan Nehru:

> 'Pimpin adik-adikmu sehingga jadi intelektuil berbudi. Papa merasa sangat berbahagia karena anak-anaknya mencintainya. Pada kalian Papa hanya bisa memberikan nama, nama Ananta Toer. Kembangkan nama itu dengan kebaktian yang mendalam pada Indonesia, sejarah dan keabadiannya, dengan kecakapan dan bidang masing-masing. Kau bisa, mampu, dan sukses untuk kau dan kalian.'

Kartu-kartu kepada anak-anaknya dari kenyataan pembuangan yang ganas di Buru ini adakalanya merupakan ulangan yang hampir harfiah dari teks-teks yang ditulis Sa'aman dari penjara kepada adik-adiknya. Memang sastra di sini membayangkan kenyataan yang akan datang dengan ironi yang sangat pahit getir. Dan kalau moralisme semacam ini dalam surat-surat seorang ayah tahanan kepada anaknya kita anggap patut, bahkan mengharukan, mengapa kemudian moralisme yang seimbang dalam kenyataan citraan sebuah roman dianggap merugikan nilai sastranya?[16]

Lemari Antik

Cerpen *Lemari Antik*[17] menyajikan gambar yang agak ringan tentang keluarga yang juga menjadi korban revolusi; ayahnya telah ditahan dalam penjara sejak dua tahun, dan sang ibu terpaksa mengurus dan mengasuh anaknya sendirian saja. Selama pengembaraan di Jawa hanya satu benda yang berhasil dise-

lamatkan, sebuah lemari antik, hadiah kawin mereka. Namun, sekarang wanita itu terpaksa juga menjual lemari itu demi anak-anaknya, dan ia mendekati seorang yang tak dikenalnya di jalan, yang sedang mencari-cari lemari dalam toko-toko perabot bekas, kemudian menyeretnya ke rumahnya. Selama perempuan itu meriwayatkan ceritanya yang mengibakan, orang asing itu merasa makin kurang senang, sedang tujuh pasang mata kanak-kanak menatapnya penuh harapan. Sekaligus ia terpesona oleh lemari yang luar biasa indahnya, namun ia sadar pula bahwa harganya jauh di luar jangkauannya. Ketika ia mau pergi, daun pintu lemari tiba-tiba terpelesat keluar dan bangkai kucing yang sudah dikuliti jatuh ke lantai. Terjadi kekacauan, anak-anak mulai menangis. Tamu itu terperangah, lalu tiba-tiba mengeluarkan semua uang yang sedianya pembeli lemari dari kantongnya dan menyerahkannya kepada anak yang berumur tiga tahun, kemudian cepat minta diri dan meloncat ke luar rumah. 'Dan lepaslah ia dari gangguan lemari antik' (hlm. 176).

Menurut kronologi cerita ini berdekatan dengan *Keluarga Gerilja*, menilik publikasi pertama pada tahun 1949. Namun dari segi intensitas dan keterlibatan emosional, cerpen ini jauh di belakang roman itu, dan sebenarnya tidak begitu pada tempatnya dalam bab ini, walaupun latarnya juga keluarga gerilya di Jakarta. Sebenarnya di sini Pramoedya yang kemudian kita kenal dalam beberapa *Tjerita dari Djakarta* sudah mulai tampak, dalam gaya yang agak ringan, dengan ikhtiar untuk menyajikan poin yang lucu, walaupun ada juga nada ironis dan kritis yang tersirat. Mungkin dapat dikatakan juga: syukurlah Pramoedya, dalam penjara pun, dalam kesunyian obsesi dengan perjuangan demi harkat kemanusiaan, masih mengalami saat-saat santai, di mana cerita semacam ini dapat dilahirkan, sebagai latihan jari bagi karya yang kemudian.

Bab VII

Manusia BubU

Pengantar

Jika ada orang Indonesia yang 'berwibawa' dan sanggup untuk menulis 'dari dalam' tentang manusia dalam penjara, pastilah manusia itu Pramoedya. Sedikitnya selama delapan belas tahun ia berada dalam tahanan, di bawah rejim yang berbeda-beda dan dalam keadaan yang beragam-ragam pula. Dalam bab pertama sudah dibicarakan sedikit banyaknya mengenai karya dua jilid yang awalnya disebut *Nyanyi Tunggal Seorang Bisu*, kemudian mendapat judul *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu*, yang mengandung semacam 'laporan' tentang pengalamannya di Buru dan rangkaian surat-surat fiktif kepada anak-anaknya. Dalam bab sebelum ini dibicarakan *Keluarga Gerilja*, yang dalam cerita Sa'aman juga menunjukkan keakraban pengarangnya dengan kehidupan dalam penjara.

Dalam bab ini akan dikupas beberapa karya, pertama, cerpen *Gado-Gado* yang membayangkan penahanan Pramoedya oleh marinir Belanda pada tanggal 23 Juli 1947, kemudian roman dua jilid *Mereka Jang Dilumpuhkan*, yang merupakan pencitraan kehidupan di penjara berdasar pengalaman konkret; akhirnya akan dibicarakan beberapa cerita pendek yang juga mengevokasi manusia bubu.

Bubu terkatup

Gado-Gado ditulis dalam penjara pada bulan April 1949, lalu diterbitkan dalam kumpulan *Pertjikan Revolusi* (1950).[1] Di dalamnya tidak diberikan penanggalan, namun latar historis cerita ini jelas harus ditempatkan pada beberapa hari di sekitar aksi militer Belanda pertama terhadap Republik yang dimulai pada

21 Juli 1947.[2] Sifat otobiografi cerita ini demikian nyata sehingga ini barangkali dapat disebut karya sastra Pramoedya yang paling langsung ditangkap dari hidupnya sendiri.

Gado-Gado diriwayatkan oleh tokoh aku yang namanya tidak disebut. Ia menulisnya di kemudian hari, seperti ternyata dari fragmen yang memberitahukan bahwa ia sebentar sebelum aksi Belanda dilakukan sedang menulis kenang-kenangan tentang masa ia di garis depan. 'Aku menulis panjang-panjang tiap sore. Dan di saat ini [jadi di saat menulis cerita ini, A.T.], aku sudah terlupa apa yang kutuliskan dulu.' Namun sedikit kemudian ia ingat juga: 'Kini teringatlah olehku apa yang kutulis pada waktu itu' (hlm. 38,40).

Pola dasar ceritanya sederhana. Menjelang aksi militer Belanda, suasana di Jakarta makin gelisah, baik politik, maupun ekonomi dan di bidang keuangan, oleh karena uang republik (*ori*) makin hari makin menurun nilainya. Pada hari pertama aksi Belanda, pencerita melihat bagaimana kehidupan umum di Jakarta tertahan; demikian juga pekerjaannya sendiri yang dilakukannya dengan sangat gembira, telah berakhir: kantornya ditutup dan di depannya berdiri penjaga militer Belanda. Malam harinya, gubuknya digerebeg oleh orang Indonesia, kaki tangan Belanda, namun ia masih luput karena ternyata tidak mempunyai radio. Keesokan harinya, ia menerima surat dari teman yang mengajaknya mendirikan penerbitan. Namun di atas surat itu tertulis kata 'merdeka', salam nasional kaum republik pada masa itu. Ketika ia dicegah di jalan dengan surat itu dalam kantongnya, ia ditahan dan berjam-jam lamanya dipukul, ditendang dan diancam dengan stengun dan kerabin bersangkur telanjang. Tenang saja ia menghadapi maut. Bila kemudian marinir menemukan surat-surat yang memberatkan di rumahnya, siksaan baru menyusul. Lalu ia dilemparkan ke dalam sel dalam tangsi marinir, kemudian diangkut ke tangsi Polisi Militer; kali ini interogasi berlangsung tanpa siksaan atau ancaman, kemudian ia dipenjarakan bersama tawanan lain. Keesokan harinya, ia dipindahkan lagi, diiringkan oleh seorang opsir Nefis, untuk

sekali lagi diinterogasi. Ternyata ia disangka menjadi mata-mata. Akhirnya ia dibawa ke penjara Bukitduri dan ditahan di sana.

Cerita ini dibingkai dalam prolog dan epilog pendek. Dalam pendahuluan judulnya dijelaskan. Pencerita sudah lama bercita-cita menulis roman, namun oleh karena ia tak kunjung berhasil mencari pahlawan dan penjahat yang cocok, akhirnya ia menulis suatu 'campur-aduk'; itulah yang disebutnya *gado-gado*, diambil dari nama makanan paling lezat yang pernah dirasainya, yang diberikan kepadanya oleh tamu dalam penjara. Sudah tentu cerita ini sama sekali tidak selezat makanan itu karena digodok dari pengalaman-pengalaman yang serba pahit-getir. Jadi, judul tidak merujuk pada rasa yang lezat, tetapi hanya pada sifat campur-aduknya cerita ini. Benarlah adakalanya keindahan bisa timbul dari ketakindahan. Maka itu barangkali ada pembaca yang dapat menikmati cerita yang pahit ini. Dalam epilog pencerita sekali lagi kembali pada hal itu: cita rasa tergantung pada perasaan masing-masing orang dan 'riwayat rasanya hanyalah antara bibir dan tenggorokan'. Demikian juga halnya pengalaman yang terlalu individual untuk diterangkan dan yang bagaimana pun akan berlalu, namun setelah gado-gado pengalaman 'lepas dari pancaindera [...] ia akan hidup pula sebagai awan berarak di tempurung langit dalam kenanganku' (hlm. 76).

Catatan penuh ironi tentang bahan cerita yang tidak berhasil dicarikan pahlawan dan penjahatnya, sekaligus bersifat programatis: lewat tokoh akunya, Pramoedya menolak ide yang cukup laris, juga di Indonesia, tentang bagaimana seharusnya ciri khas sebuah roman: Pramoedya sendiri tidak pernah menulis roman dengan pahlawan dan penjahat yang mudah dikenal jati dirinya. Dalam cerita ini pun tokoh aku sama sekali bukan pahlawan konvensional, demikian pula tidak semua orang Belanda dan kaki tangannya penjahat. Sebenarnya semua protagonis Pramoedya, selama kariernya sebagai penulis fiksi, bersifat problematis. Sukar dipastikan apakah dalam sugesti tentang keindahan yang muncul dari keburukan atau ketakindahan

dapat didengar gema konsepsi estetika Baudelaire sebagaimana terungkap dalam kumpulan sajaknya *Les Fleurs du Mal*.[3] Mungkin sugesti semacam ini dicari terlalu jauh, namun bukan tak mungkin dalam penjara pun macam-macam informasi dan ide sempat ditangkap oleh Pramoedya.

Demikian pula kaitan problematis antara pengalaman dan bahasa terdapat luas dalam karya Pramoedya. Justru mengingat kemustahilan untuk mengungkapkan kenyataan dan pengalaman secara tepat dalam bahasa ia selalu mengambil kebebasan untuk menciptakan kenyataan dan pengalamannya sendiri. Ia selalu sadar pula bahwa setelah segala pengalaman inderia, nyata atau fiksional, menghilang, tetap tinggal rasanya dalam kenangan yang masih dapat dinikmati. Motif itu telah kita kenal dari cerita Blora berjudul *Yang sudah hilang* (lihat Bab 2 buku ini).

Ada satu jalan pikiran lagi dalam prolog yang menarik perhatian. Pencerita berfilsafat bahwa seharusnya 'berpikir mendahului pengalaman'. Hanya berdasarkan pengalaman saja manusia tidak akan pernah mencapai kenal diri yang sungguh, yang merupakan satu-satunya sumber kebahagiaan. Oleh karena kita biasanya tidak terbimbing oleh pikiran melainkan oleh pengalaman, kita tetap tinggal manusia kerdil. Demikian tulisan ini sebagai 'suatu campur-aduk yang tak berencana' tentang berbagai pengalaman tetap tinggal 'gambaran dari jiwa kecil yang tak dituntun oleh pikiran yang sehat' (hlm. 13). Jalan pikiran ini sering terdapat pada Pramoedya: akal sehat adalah kemuliaan manusia, dan satu-satunya senjata melawan kemelaratan, kedukaan, atau hawa-nafsu.

Hal ini tampak lagi dalam cerita ini, dalam renungan pencerita tentang cinta rahasianya. Ia bermimpi-mimpi penuh romantik tentang gadis, tentang kuping dan hidung dan lehernya yang rapi-rapi, namun ia tahu pula bahwa itu fantasi yang ditimbulkan oleh kebebalan: apa indahnya kuping atau hidung? Khususnya orang miskin seperti dia jangan 'nanar diamuk berahi [...] berahi yang sebeku air es karena aku tak beruang'. Kesimpu-

lannya:

> 'Di kala itulah aku menyumpahi dongeng percintaan yang indah dalam buku-buku roman. Dan aku ingin sekali menulis roman percintaan di mana cinta itu mencelakakan orang. Aku merasa celaka oleh cinta itu. Dan aku ingin menunjukkan pada manusia: aku dicelakakan oleh cinta' (hlm. 19).

Kemudian pun, dalam selnya, ia sadar bahwa perasaan semacam itu tidak berkaitan apa-apa dengan cinta dan hanya merupakan hawa nafsu jasmani belaka untuk sesosok badan manusia. 'Akhirnya aku menyumpah dalam hati, aku kutuki perasaanku sendiri' (hlm. 67).

Yang mempesona dalam cerita ini ialah campur-aduknya peristiwa yang diceritakan dengan pikiran dan renungan pencerita. Terus-menerus ia memberikan tanggapan atas segala apa yang dilihat dan dideritanya, ia memberi komentar, berdiskusi dengan dirinya sendiri, berikhtiar mendapat ketegasan batin atas keadaan sosial maupun perasaannya sendiri. Teksnya penuh dengan asosiasi dan lompatan pikiran dan sekaligus kaya akan aforisma dan majas-majas yang mencerahkan. Terdapat analisis politik maupun pertimbangan kritis atas hal yang tampaknya wajar saja. Pada awal cerita, dalam kota Jakarta yang dalam keadaan harap-harap cemas menunggu serangan Belanda, pencerita memperhatikan kesengsaraan rakyat kecil, yang seperti dalam tiap perang akan menjadi korban. Mereka tak berkuasa dan tak bertahan terhadap ketakadilan dan kekejaman yang berkuasa. 'Kekuasaan memang nikmat. Dan kenikmatan tak boleh dimiliki oleh orang kecil' (hlm. 14). Di Pasar Baru, pusat belanja dan keuangan pada masa itu, ia termenung-menung betapa rakyat Indonesia seluruhnya menjadi budak uang orang Cina yang mahakuasa, sedangkan orang Cina itu pada gilirannya diperalat oleh pemerintah Belanda. Ia sendiri juga hamba rantaian uang, seperti ternyata ketika ia hanya dapat membeli karcis bioskop dengan uang 'merah', yaitu uang Hindia-Belanda. Dan ia melihat reaksi segala manusia di Jakarta:

orang Republik yang lesu kehilangan semangat; orang Cina yang tersenyum senang karena nilai uang merah naik; orang Indo yang berani lagi membanggakan kebelandaannya: 'Dan di samping bapaknya, mereka menghancurkan ibunya' (hlm. 25); dan orang miskin yang bersusah payah mencari sesuap nasi: kalau ia menonton 'segala sandiwara kenyataan', kesimpulannya: 'manusia menderita oleh tingkahnya sendiri' (hlm. 27). Demikian pula ia termenung-menung atas keterpecahbelahan bangsanya sendiri serta akibat rasionalisasi tentara yang menggiring banyak anggota lasykar rakyat ke dalam pelukan tentara Belanda.

Setelah ditahan, ia sangat heran atas gejala bahwa secara jasmani penyiksaan tidak menimbulkan rasa sakit atau luka, namun ia merasa sangat dihina secara mental: 'Tidak, dagingku tak luka. Hatiku bernanah' (hlm. 47). Namun, ketika pada saat tertentu tampaknya ada kesempatan baginya merebut *brengun* marinir dan menghabiskan penyiksa-penyiksanya, ia mendengar suara hatinya: 'Engkau tak boleh membunuh. Engkau tak boleh menyiksa!' (hlm. 47). Dan terhadap suara itu ia tak bertahan. Ia tetap tenang dan terang pikirannya. Namun ia merasa kesunyian, sama dengan ketika sebagai anak kecil ia tinggal dalam kelas satu, sebab hanya dialah yang tidak naik kelas. 'Sendirian aku duduk di bangku yang pelahan-lahan makin sunyi. Sunyi dan mengharukan hati' (hlm. 50).

Ketika ia dilemparkan ke dalam sel timbul asosiasi lain dengan ketakutan-ketakutan yang pernah dialaminya: misalnya ketika ia sebagai bocah kecil sampai tiga kali hampir tenggelam; atau ketika ia berada di garis depan sedangkan peluru berdesingan; pada saat semacam itu manusia 'merasa sunyi kosong diri — sesunyi keadaan sel sekarang' (hlm. 56). Dan ia bertanya-tanya: 'Begini sunyi pulakah dalam gua garba bunda?' Ia sadar bahwa 'aku yang bebas sudah meninggal. [...] Dan kini, aku masih gatra untuk aku yang akan datang' — yaitu seandainya masih ada masa depannya. Sebab tidak ada banyak alasan untuk berharap lagi. 'Aku hanya daging dengan sedikit jiwa kini' (hlm.

57-58). Tetapi sekaligus ia sadar bahwa tidak ada keadaan yang lebih indah, sebab sekarang ia 'bisa meninjau harga kebebasan manusia'. Tidak banyak dapat diharapkan atau dinanti-nantikan, juga tidak dari gadis yang pernah dicintainya. Dan muncul pengertian baru: 'risiko manusia yang paling besar hanyalah mati. Dan mati alangkah sederhana!' (hlm. 58-59).

Dalam sel pertentangan antara orang Indo, orang Cina, dan orang Indonesia menghilang dalam suasana kemanusiaan; namun pencerita sadar pula betapa penahanan ini mencerai-beraikan manusia, menghancurkan keluarga, sedangkan 'keluarga adalah ayunan kemanusiaan sebagai juga ayunan untuk bayi' (hlm. 63).

Gado-Gado adalah cerita orang Indonesia tanpa nama yang masuk bubu tahanan Belanda, namun sekaligus menyajikan gambar yang mencengkeram tentang Pramoedya, tentang apa yang pada masa itu telah dideritanya, namun juga tentang filsafat hidupnya, tentang pandangan kemasyarakatannya, dan tentang keyakinannya akan kemanusiaan sebagai hakikat hidup.

Mereka Jang Dilumpuhkan

Roman ini diterbitkan pada tahun 1951 dalam dua jilid, keduanya kira-kira 580 halaman, dan setahu saya tidak pernah diterbitkan kembali.[4] Kata pembuka diberi penanggalan 'Djakarta, III-1950', jadi, karya besar ini ditulis segera sesudah Pramoedya dilepaskan dari penjara Belanda dalam bulan Desember 1949. Mungkin bagian-bagiannya telah dikarang dalam penjara.

Dari segi teknik naratif, roman *Mereka Jang Dilumpuhkan* berbeda jauh daripada *Gado-Gado.* Dalam sebagian besar isinya, si aku pencerita bukan protagonisnya, melainkan pelapor, peninjau sesama manusia, peristiwa dan keadaan dalam penjara.

Roman itu dimulai dengan pesan yang cukup aneh: 'untuk siapa saja yang boleh kusebut adikku'; dalam pesan itu diakui pencerita bahwa 'tembok yang tinggi dilapisi oleh pintu besi dan pintu kayu berangkap-rangkap itu, adikku, itulah yang membukakan mataku, ya, kemudian aku tahu, bahwa banyak

manusia *ada* di dunia ini', sedangkan pesan berakhir dengan kalimat:

> 'karena itu, adikku, dengan sengaja tulisan ini kubuat untuk memperlihatkan padamu, dunia ini penuh oleh manusia -- bermacam-macam manusia, dan aku banyak berkenalan dengan manusia-manusia dalam tulisanku ini: manusia bubu, manusia penjara' (I, hlm. 11-12).

Jadi, pencerita berkenalan dengan sesama manusia dalam tulisannya, dengan menciptakannya.

Pesan ini memang hakiki bagi pendapat Pramoedya tentang kepengarangannya dan tentang fungsi sastra, sekaligus merupakan peringatan bagi orang yang terlalu mudah ingin membaca karya ini sebagai laporan, dan yang dalam tokoh-tokohnya ingin mengenal kembali orang yang pernah ditemui oleh pengarang dalam penjara. Seperti dalam cerita dari Blora, di sini pun kita harus mengambil berat sastra seperti kenyataan dengan hakikatnya sendiri, yang oleh penulis, lewat pencerita, yang sendirinya adalah manusia ciptaan, diciptakan dan yang oleh pembaca bersama dengan si aku pencerita dapat dan boleh diciptakan kembali.

Dari segi lain pun buku ini dengan sangat jelas merupakan cerita; dunia penjara adalah dunia yang diceritakan. Itu sudah sejak awalnya diriwayatkan: sebelum penahanannya pun pencerita telah mendengar tentang suatu kenyataan yang bernama Bukit Duri. Bahkan ia pernah menengok sendiri apakah kenyataan yang tersembunyi di belakang nama Bukit Duri dan cerita-ceritanya. Kemudian ia sendiri digiring ke dalam tempat itu dan bila kemudian menulis ceritanya, ia masih ingat betapa ia kengerian. Ia melihat lagi bayangan serdadu dan sesama tawanan, dan, demikian berakhirlah bagian ini: 'Kala itu aku tak menyangka bahwa aku pun harus memasuki dongeng-dongeng yang pernah kudengar' (I hlm. 17[5]). Penjara, betapa pun riilnya bagi pengarang Pramoedya, bagi pencerita, demikian pula bagi kita, pembaca, adalah dunia cerita yang kita masuki, dituntun

oleh tangan pencerita.

Selnya adalah dunia baru dengan pikiran dan perasaan yang membingungkan, di mana kenyataan dan fantasi, ingatan yang bercerita (I hlm. 21) dan pengalaman kemudian, bercampur-baur, dunia dengan pertemuan-pertemuan awal, lewat jendela dalam pintu, dengan sesama tawanan dan penjaga, dunia dengan ketergoyangannya antara harapan dan ketakutan, antara pemberontakan melawan kegilaan politik dan kerelaan. Buku ini padat berisi cerita, dongeng, kabar yang diceritakan oleh pencerita sendiri, atau yang diceritakan kepadanya oleh sesama tawanan atau tokoh-tokoh lain yang ditemuinya di Bukit Duri dan di Pulau Damar (atau Pulau Edam menurut orang Belanda) di depan pantai Jakarta. Roman ini dapat disebut semacam cerita bingkai, jenis sastra yang sejak lama terkenal dalam sastra Melayu.[6] Buku ini semacam seribu satu hari, di mana pencerita memainkan peran Syahrazad dari cerita bingkai *Alf Lailah Walailah* (Seribu Satu Malam) yang termasyhur di seluruh dunia. Bingkainya dibentuk oleh cerita-akunya.

Roman ini terdiri atas empat bagian. Pencerita ternyata bernama Abas. Dalam bagian pertama, berjudul *Bubu*, kita berkenalan dengan sejumlah orang, masing-masing protagonis dalam satu bab: teman sesel Abas pertama, Karja, tukang besi; sersan TNI bernama Sukria; 'Sinegro', komandan penjara yang hitam; penderita tebese Markam; tukang potong rambut yang makmur, kapitalis di tengah-tengah para tawanan; montir Suaib, pengkhianat dan kolaborator; dan letnan kolonel gadungan Narajan.

Dalam bagian kedua, *Antara Laut dan Keringat*, cerita berpindah ke Pulau Damar, di mana Abas dan teman-temannya harus melakukan kerja paksa. Dalam bagian ini jauh lebih banyak yang terjadi. Abas dan yang lain mengalami berbagai peristiwa, yang di dalamnya wanita (yang dalam penjara tidak ada) memainkan peran penting.

Bagian ketiga, berjudul *Antara Tanah dan Hati*, praktis hanya menceritakan hubungan Abas dengan teman sesel dalam penjara selama masa tertentu, Sarpin Danuasmara. Hubungan Abas

dengan Sarpin itu sebagian besar berlangsung lewat catatan dan surat cinta Sarpin yang diberikan kepada Abas; dari bahan-bahan tulisan temannya, Abas mengutip bagian-bagian besar yang ditambahi komentar dan renungannya.

Bagian keempat berjudul *Saat-Saat yang Terakhir*, yakni penghabisan Abas mendekam dalam penjara. Para tawanan kebanyakan sudah dibebaskan, masih ada beberapa yang menunggu saat dilepaskan. Namun selama waktu itu Abas masih belajar kenal dengan bermacam-macam orang, di antaranya tawanan Belanda. Akhirnya, pada tanggal 3 Desember bagi Abas pun datang 'kebebasan yang mahakuasa di waktu dan tempat yang tak tentu' (II hlm. 295).

Fiksi bahwa tokoh dalam roman adalah tokoh naratif, yang baru hidup oleh karena mereka diceritakan, dipertahankan sepanjang roman ini. Sebagai contoh yang jelas dapat disebut bab, dalam bagian pertama, tentang *Sinegro, Komandan Penjara*; ia disebut *negrito*. Tokohnya sangat membingungkan, bukan manusia sejati, lebih merupakan 'kreasi'; penampilannya mengingatkan pada tokoh literer, 'pahlawan lenong kehabisan penonton' (I hlm. 57); orang semacam itu tidak menimbulkan rasa hormat apa pun juga. Sebaliknya para tawanan bagi komandan ini tidak lebih dari hanya sejumlah kerbau saja. Ia menampilkan diri galak dan liar, namun sekaligus (berkat pengaruh isterinya, juga seorang hitam, demikianlah tawanan tahu) ia juga mempunyai rasa halus, bahkan ada kemanusiaan dalam pergaulan pribadi dengan tawanan dan ia menghormati perjuangan mereka demi kemerdekaan. Maka *Negrito* menjadi buah bibir para tawanan yang tak habis-habisnya. Juga ketika ia menulis kata *negro*, dalam bayangan Abas muncul keragaman tokoh yang membingungkan: adakalanya 'sebuah tubuh manusia hitam yang tinggi, perkasa, gagah, berotot teguh,' yang amat bangga diri; namun juga 'gambar beribu-ribu orang negro setengah telanjang yang sedang dilelang di bangsal-bangsal panjang': budak negro yang diperlakukan di Amerika Serikat dalam abad yang lalu sebagai binatang. Gambar itu, kata Abas sendiri,

mungkin dipengaruhi oleh 'Walter Scott dalam tulisannya *Citizen Tom Payne.* Aku tak tahu betul',[7] jadi tokoh dari cerita lagi. Sebab segala sesuatunya memang cerita. Kata-kata, bukan fakta-fakta menentukan pikiran dan perasaan: 'perkataan negro selalu dan selalu membuat sandiwara seperti itu dalam kepalaku' (I hlm. 64-65). Lewat perkataan dan cerita kita menciptakan dunia sandiwara, dunia semu yang kemudian kita sebut dunia tulen. Si komandan juga baru menjadi tokoh lewat cerita Abas.

Dalam Bab *Pergaulan yang Menggembirakan*, cerita yang menyedihkan tentang seorang sesama tawanan melantarankan Abas berfilsafat tentang hal bahwa kabar-kabar yang hebat pun lama-kelamaan kehilangan kekuatannya dan tidak mengesankan lagi; biasanya cerita semacam itu akhirnya ternyata tidak benar, sehingga penceritanya ditertawakan atau dipermalukan dan nampaknya terjadi 'pergaulan yang menggembirakan'; namun judul itu bersifat ironi, sebab dalam penjara yang gembira itu 'dengan tiada disadari, umur para tawanan terbuang sia-sia di segumpal tanah dalam pelukan dinding tembok tinggitebal itu' (I hlm. 56).

Dalam bab yang sama Abas mempertentangkan kesia-siaan semua cerita yang tidak berharga itu dengan buku-buku yang baginya sangat berharga; sebab buku adalah jujur, konsisten dalam setiap kata yang diungkapkannya, menjadi guru dan lawan bicara sejati. Namun ironisnya manusia yang ditawan dilarang membawa buku, demikian pula alat tulis atau kertas; sedangkan 'kertas adalah senjata yang paling berguna untuk melarikan diri' (I hlm. 45). Pendapat ini jauh kemudian diulang hampir secara harfiah dalam *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu*, lantaran pengalaman di Buru bahwa buku yang diminta oleh Pramoedya tidak dikirimkan kepadanya:

> 'Sejak masuk dalam tahanan pada 1965 aku terlatih untuk tidak mempercayai kata-kata yang diucapkan oleh mulut, dan membatasi kepercayaan hanya pada kata-kata tertulis, dan itu pun kadang masih meragukan. Ucapan tertulis harus menjadi batas

untuk tidak mengalami kemerosotan ke arah sinisme -- artinya kehilangan kepercayaan, kebaikan pada manusia. Dan aku menolak sinisme, dan untuk selamanya pun harus menolaknya. Sinisme tetaplah suatu degradasi.'[8]

Dalam bab tiga, Sarpin menulis kepada tunangannya, Fatimah, gadis dari lingkungan Muslim tradisional, bahwa ia harus membaca banyak buku yang bermanfaat, khususnya roman-roman. Sebab roman bukan buku cabul seperti sering dipikirkan orang. Roman yang baik dan bertanggung jawab memberi pengetahuan hidup, mengembangkan kenal diri dan hikmat (II hlm. 74). Pada tempat lain Sarpin mengatakan bahwa setelah dilepaskan, ia akan mengangkat senjata lagi: 'Bedil di tangan kanan dan buku di tangan kiri' (II hlm. 148).

Menulis sebagai sarana untuk mencapai kenal diri dan jati diri menjadi tema dalam bagian tiga roman ini. Dalam bagian ini tekanan penuh diletakkan pada tokoh Sarpin yang menjadi kawan sesel pencerita setelah mereka kembali dari kerja paksa di Pulau Damar. Mereka bercakap-cakap tak henti-hentinya. Terkadang Abas berpikir bahwa Sarpin sebenarnya orang gila belaka, namun ia tetap terpesona olehnya. Sarpin bergulat dengan masalah pilihan antara meloloskan diri untuk berjuang lagi dan kalau perlu gugur untuk tanah air, atau hidup demi cintanya bagi Fatimah yang menjadi tunangannya sejak para tawanan mendapat izin untuk menerima tamu. Dalam sel mereka terus diganggu oleh kutu-kutu dan mereka tak dapat tidur. Sarpin menukar kemejanya dengan minyak lampu dan 'mengurus' lampu, kertas dan alat tulis, sehingga ia dapat menulis surat cintanya; pada gilirannya Abas mulai menulis buku hariannya secara intensif. Mereka juga sempat membaca banyak buku dan majalah yang pada masa itu boleh diterima para tawanan.

Namun, Sarpin tetap kerasukan ide kebebasan dan ingin melarikan diri. Indonesia hanya bisa mendapat kemerdekaannya dengan berjuang: 'Kita harus berani menghancurkan', sebab

'kehancuran itulah yang mendatangkan pembangunan' (II hlm. 17). Untuk itu Abas 'secepeng pun takkan berarti', ia hidup di luar kenyataan: 'Kalau engkau berguna, Bas, engkau hanya akan berguna untuk membohongi orang — memalingkan mereka dari bukti-bukti kenyataan pada kebesaran cita yang kosong' (II hlm. 17). Namun, komunikasi mereka tetap intensif walaupun sering tertahan-tahan. Mereka tidak setuju atau tidak saling mengerti tentang keyakinan atau politik, khususnya setelah pendudukan Madiun oleh komunis: Sarpin sangat keras anti-komunis, Abas tidak sanggup menentukan sikap, antara demokrasi yang tidak pernah ada di Indonesia dengan 'komunisme di Indonesia <yang> kehilangan kemerahannya yang asli', paling-paling berwarna merah jambu di negeri yang tidak pernah ada kapitalismenya. Kesimpulannya: 'aku benci pada politik' (II hlm. 22) yang selalu menciptakan pertentangan antara manusia.

Aksi militer Belanda kedua menimbulkan kepanasan politik yang membawa 'tegunan di lapangan asmara itu. [...] Bezuk distop' (II hlm. 20). Namun, kepanasan itu cepat mereda lagi. Jelaslah pihak Belanda sudah bosan dengan perang ini; disiplin di penjara makin longgar, dan pada suatu hari Abas menemukan kata belece Sarpin pada saku rotinya, mengabarkan bahwa ia akan melarikan diri pada hari itu juga. Salinan semua surat dan catatannya diserahkan kepada Abas, lagi pula Sarpin memberi nasihat agar Abas menukar kekasihnya yang tidak baik dengan Fatimah; demikian pula ia meninggalkan surat perpisahan bagi Fatimah. Kepada Abas ia menulis bahwa: 'Dia belayar untuk takkan kembali lagi. Dia belayar untuk menghancurkan segala-galanya. Dia belayar untuk melupakan segala-galanya. Dia berlayar untuk mencari kematiannya sendiri. — Moga-moga kelak engkau jadi manusia praktis (II hlm. 27).

Pelarian Sarpin menimbulkan kekaguman di antara para tawanan, namanya menjadi buah bibir umum. Namun, itu pun cepat berlalu dan tidak lama lagi Sarpin sudah hapus dari ingatan. Manusia berhenti berada kalau tidak lagi diceritakan kisahnya!

Menyusullah sejumlah surat Sarpin kepada Fatimah, pada awalnya diberi komentar oleh Sarpin sendiri dengan bingkai tanggapan Abas. Surat-surat itu semuanya bertanggal dan kalau pembaca menyimak pola urutan waktunya, ternyata penanggalan itu tidak hanya konsisten secara intrinsik, tetapi cocok pula dengan periode sejarah dari Januari 1948-April 1949. Sekali lagi terbukti bahwa Pramoedya sangat menghargai seting sejarah yang dapat dipercayai.

Namun, isi surat Sarpin dengan komentar Abas lebih penting daripada rangka sejarahnya. Dari bahan ini pun pertentangan watak antara dua manusia ini muncul dengan jelas. Sarpin seorang pemarah,[9] yang tidak malu akan ledakan kemarahan dan kemurkaannya (hlm. 48-49). Ia nasionalis galak yang selalu sadar akan kematian dan bersedia menerimanya; sekaligus ia selalu melawan 'adat kuno' (hlm. 53). Bahkan bila membicarakan ide-ide bakal mertuanya tentang nikah dan maskawin, ia mengatakan kepada Fatimah bahwa 'racun adat-istiadat itu masih mengalir dalam tubuh keluargamu' (hlm. 64-66). Ia juga berulang kali memarahi pendapat-pendapat Fatimah tentang agama yang disebut formalis, bahkan ia mengejutkannya dengan harapannya yang menuntut-nuntut bahwa ia pun harus bersedia mengorbankan segala sesuatunya untuk perjuangan agung, melawan musuh di luar, tetapi pula melawan musuh dalam selimut: sikap gampangan, korupsi, mementingkan diri sendiri, yang dilihatnya luas tersebar di antara sesama bangsanya.

Adakalanya Abas menjadi murka kalau membaca surat-surat kasar Sarpin, namun berkat surat itu ia juga tak dapat tidak berpikir-pikir terus. Sarpin adalah orang yang sangat kompleks jiwanya, ia dapat pula secara romantis dan sentimental memainkan peran seorang pecinta. Makin banyak Abas membaca berkas ini, makin terpesona dan terlibat ia dengan kenang-kenangan dan pikirannya sendiri, sesuatu yang sebelumnya telah diramalkan oleh Sarpin: 'betullah apa yang dikatakan Sarpin dulu, bahwa akan lebih nikmatlah bila bundel itu kubaca dengan hubungan kenangan dan pikiran dengannya' (II hlm. 70). Berangsur-

angsur terjadi identifikasi dengan Sarpin, Abas menjadi *alter ego*-nya. Dan cerita ini punya satu dimensi lagi, sebab Abas pada gilirannya *alter ego* Pramoedya, misalnya dalam harapannya bahwa manusia 'tetap berpegangan pada budi kemanusiaan' (II hlm. 72); dalam sakit hatinya karena perasaan kemanusiaannya tersinggung (II hlm. 75); dalam cara ia menuntut haknya sebagai makhluk, sebagai manusia, dalam keadaan tawanan Indonesia di negerinya sendiri tanpa hak apa pun (II hlm. 84-86). Pengalaman itu mutlak memerlukan balas dendam, menghancurkan kelaliman yang menyiksa puluhan ribu orang dengan siksaan yang sama dengan yang dideritanya sendiri. Di sini tidak patut lagi berpegang pada kesabaran yang 'hanyalah modal dari orang lemah-lemah', yang perlu ialah pemberontakan dan perjuangan, apa pun hasilnya.[10]

Bagian-bagian lain surat itu juga dapat dibayangkan ditulis Pramoedya mengenai dirinya sendiri, dan bukan oleh Sarpin kepada Fatimah: misalnya pengakuannya tentang 'sifat-sifatku, yakni: sombong, kepala batu dan suka menurutkan hati sendiri, itulah yang kerap mencelakakan diriku' (II hlm. 76). Atau hal bahwa ia tidak mencari untung sendiri; baiklah kalau untung itu datang, tetapi baik pula kalau tidak. Bagaimana pun ia tidak suka mengejarnya. Kalau Fatimah merasa kecewa bahwa Sarpin sedikit saja mengungkapkan cinta yang berkobar-kobar dalam suratnya, ia harus tahu bahwa cinta dan kerinduan oleh ulangan kata muluk-muluk yang tak habis-habisnya menjadi palsu, bahkan cabul. Ia menuntut bahwa mereka di atas puing kehancuran saling memberi semangat untuk hidup baru yang jauh lebih baik daripada hawa nafsu saja. 'Ada juga baiknya ini kutulis agar engkau jangan buta oleh nafsu dan berahi saja. Siapakah yang bisa membantah bahwa cinta itu hanyalah nafsu dalam bentuk lain?' (II hlm. 97). Sekaligus ia mengungkapkan sesalnya 'karena engkau belum lagi bisa mencium dan menerima cium'; dan Sarpin mengajarinya bagaimana ia harus mencium! (II hlm. 92).

Apa gunanya semua surat yang panjang-panjang ini? 'Kare-

na dengan tulisan ini sajalah aku bisa merasai kebebasanku sebagai manusia'; jadi, sekali lagi bahasa sebagai alternatif untuk kenyataan (II hlm. 94). Dan penuh ironi ditambahkannya: 'Jadi, tersiksakah hatimu oleh suratku dulu? Kalau begitu tulisan manusia ini sungguh-sungguh bisa mengandung mujizat' (II hlm. 101).

Abas makin heran akan campuran kekasaran dan kehalusan, akan perasaan tajam untuk nilai-nilai yang sungguh pada pemarah yang galak ini. Ia makin terpikat oleh tokoh Sarpin yang selalu bersedia menghadapi konsekuensi keberanian dan prinsipnya. Makin sering terdengar dalam kata-kata Sarpin hal-hal yang kita kenal dari tokoh-tokoh pusat dalam karya Pramoedya. Ketika seorang teman memberitahu pernah melihat Fatimah keluar bioskop, Sarpin meluap amarahnya terhadap kota Jakarta dan penduduknya yang sedemikian mengkhianati perjuangan dan revolusi, sehingga mereka patut dihancurkan: kota menjadi pelimbahan 'dosa bangsa', di mana 'semangat revolusi menghadapi ajalnya' oleh karena pemuda menjualnya (II hlm. 111-112). Ini gema keluhan Farid tentang Jakarta dalam *Ditepi Kali Bekasi* (Bab 4 buku ini). Sarpin menulis tentang penderitaan sejati dalam penjara dan membantah gambaran sorga yang dilukiskan oleh agama:

> 'Aku tak menyukai sorgamu itu. Sorgamu itu cita-cita kemalasan dan hawanafsu yang rendah. [...] Sorga di dunia diperjuangkan oleh patriot dan hasilnya akan menyenangkan orang banyak. Sorga akhirat diperjuangkan oleh orang-orang seperti engkau, sorga yang akan menyenangkan satu-satu orang saja. Dan itu aku tidak suka.' (II hlm. 120-121).

Ia mengomeli kedunguan Fatimah yang bilang 'bahwa orang yang menyanyi itu jadi umpan neraka', seakan-akan Tuhan 'membuat manusia ini hanya untuk disiksa bila tak menyenangkan hatinya' (II hlm. 139). Tuhan semacam itu lebih kejam daripada orang Belanda atau Jepang. Motif lain yang muncul lagi: Sarpin rindu akan keluarganya di Madura: 'Aku merindukan

pergaulan rumah tangga yang rimbun dengan perasaan halus dan dengan adanya saling mengerti dan saling membantu itu. O, alangkah besar rinduku' (II hlm. 122).

Dalam bab terakhir bagian ketiga itu tersingkap penyelesaian yang cukup mengejutkan. Setelah Sarpin berhasil meloloskan diri, Abas memberikan surat perpisahannya kepada Fatimah. Ketika ia membacanya, Abas melihat betapa air mukanya sebentar-sebentar berubah, dari senyum menjadi berkerut, dari pucat menjadi merah, dan akhirnya surat itu diserahkan kepada Abas, lalu Fatimah pulang langsung. Kemudian Abas membaca surat itu: Sarpin dengan kata muluk-muluk mengaku bahwa bagi dia tidak ada masa depan; selama ini ia hidup sia-sia di awang-awang, namun sekarang 'jatuh di ladang kenyataan'; maka ia berangkat untuk mati, penuh rasa dosa sebab selama perkenalannya dengan Fatimah, ia merahasiakan bahwa tak ada yang dapat diberikannya kepadanya, sebab ia telah menyia-nyiakan 'tenaga mudanya' dan menjadi impoten. Abas sangat terkejut dan baru sekarang mulai mengerti tingkah laku Sarpin yang seringkali gila-gilaan. Namun, ia sadar pula bahwa 'percintaan antara lelaki dan wanita sungguh tergantung pada potensi kejenisan.' Jadi, demikianlah pikir Abas: 'cinta adalah gairah antara dua gumpal daging yang akan bertemu. Dan oleh pikiran itu aku tertawa terbahak-bahak' (II hlm. 175). Surat perpisahan itu adalah berita terakhir yang didengarnya tentang Sarpin, kemudian ada kabar angin bahwa ia gugur dalam serangan pada perkebunan, namun tak seorang pun yang tahu persis.

Citra negatif tentang kejenisan dan erotik merupakan motif yang dominan dalam bagian kedua *Mereka Jang Dilumpuhkan*. Dalam bagian ini pembaca dipindahkan ke Pulau Damar tempat para tawanan harus melakukan kerja paksa, tetapi yang juga merupakan pusat peristirahatan militer Belanda. Dalam bab yang judulnya cukup jelas: *Di Mana Yang Indah Hanya Pengelamunan* diceritakan bagaimana setiap hari Ahad militer Belanda naik kapal ke pulau itu. Para tawanan menyaksikan cara mereka bertingkah laku: minum, makan daging babi, berenang dengan

tubuhnya yang putih, berjemur, dan melakukan cinta dalam hutan atau di pantai. Abas heran melihat kelakuan orang Belanda: 'walau berperadaban tinggi, berdaulat, dan sepuluh kali lebih mulia daripada orang pribumi — kini mereka kembali pada nenek moyangnya di abad ketiga' (I hlm. 192). Film seks yang boleh ditonton para tawanan bersama dengan para pecuti menyebabkan mereka masuk tidur dengan 'kepala penuh berisi paha-paha dan pinggang-pinggang telanjang dan putih' (hlm. 199). Pak Sumo yang kawakan dan budiman mengatakan bahwa inilah kemerosotan yang mengisyaratkan keruntuhan, seperti terjadi pula dengan peradaban lama, mulai dengan Sodom Kekaisaran Romawi, Kerajaan Perancis, sampai Kekaisaran Rusia.

> 'Orang sekarang ini sudah berkisar dari *yang satu* ke *yang banyak*. Yang satu adalah budi yang luhur yang hanya bisa dipegang bila orang masih punya kemanusiaan. Yang banyak hanya bisa dipegang oleh keangkaraan manusia. Orang sekarang tak tahu dirinya sendiri. Yang diketahuinya hanya hartabenda orang lain. Dan inilah yang menerbitkan perang' (I hlm. 193).

Ini memang kebatinan Jawa yang murni!

Dalam bab berikut dengan judul yang lebih eksplisit lagi: *Daging dan Daging,* Abas mendapat pengalaman langsung dengan tubuh perempuan yang putih pualam semacam itu. Awal harinya muram, ia sibuk mengapaki balok kayu, namun ia merasa masgul, rindu, penuh kenang-kenangan akan masa mudanya, bahkan ia menyanyikan lagu Jawa romantis. Lalu tiba-tiba berdiri di depannya 'seorang nona —atau nyonya, aku tak tahu— dengan pakaian setengah telanjang' yang menyapanya dengan tersenyum dan 'dalam bahasa Indonesia yang manis' (I hlm. 203-204). Wanita itu tertarik kepadanya sebab ia mirip dengan bekas kekasihnya: letnan Indonesia, yang bahkan ternyata masih kemenakan Abas. Abas menceritakan bahwa Kustanto telah ditembak mati dekat garis demarkasi. Teman yang mengantar wanita itu ke Pulau Damar, Jonni, seorang sersan Nefis, cuma 'sahabat di meja makan dan di tempat tidur'. Sambil mencerita-

kan tentang hidupnya, wanita itu mengizinkan bahkan mendorong Abas untuk membelainya, memeluknya, menciumnya, walaupun ia juga menertawakannya karena kekikukan Abas. Abas kebingungan, sampai akhirnya Jonni muncul dan Abas terpaksa kembali pada tugasnya, yaitu membelah kayu. Namun, pada malam hari tak dapat tidak ia menceritakan pengalamannya dengan si Mari, walaupun ia sendiri tidak tahu lagi apakah itu pengalaman yang sungguh terjadi atau 'suatu fantasi yang membubung waktu aku merasa sebal jadi tukang belah kayu yang tak beruntung' (I hlm. 214). Malam itu cerita-cerita yang lebih mengejutkan lagi diriwayatkan oleh sesama tawanan, tentang kelakuan seksual wanita Belanda dalam kamp tahanan, dengan anak laki-kaki remaja, bahkan dengan anjing. Abas kalut marut pikirannya; di tempat tidurnya ia memimpikan Mari dan cerita-cerita lain — 'Dan di pagi hari terpaksa aku ganti celana' (I hlm. 218).

Dalam bab berikut berjudul *Mami*, kejenisan sekali lagi memainkan peran penting. Abas belajar kenal dengan Mami, perempuan muda cantik, yang bekerja di pulau itu. Ia menceritakan 'dongeng sedih' yang berlaku atasnya sejak ia datang bekerja di sini dengan delapan wanita lain, kemudian 'dipilih' menjadi nyai komandan kamp, nomor delapan dalam rangkaian panjang. Ia menceritakan betapa melarat nasibnya sejak itu: ia tak kuasa apa-apa dan ketika ternyata ia hamil, keluarganya tidak menerimanya lagi, dan hubungan dengan tunangannya sudah tentu putus. Ketika Abas bertanya apakah ia tidak mengadukan hal ini kepada polisi, Mami menjawab: siapa akan percaya pada seorang babu yang miskin? 'Mestilah mereka lebih percaya pada Belanda yang jadi tuannya' (I hlm. 228). Ini memang cerita lama tentang nyai dalam sistem kolonial Belanda, wanita Indonesia yang diserahkan pada kesewenang-wenangan tuannya. Di depan mata khayal Abas muncul perkebunan-perkebunan dengan kuli-kuli wanita dan tuan Belanda yang tinggal memilih saja, 'kemudian timbullah orang-orang bangsa setengah-setengah di lingkungan daerah-daerah perkebunan seba-

gai akibatnya' (I hlm. 228). Kita tahu bahwa jauh kemudian keharuan dan kemarahan atas nasib nyai dalam sistem kolonial akan mengilhami Pramoedya menciptakan tokoh yang mempesona: Nyai Ontosoroh dalam *Karya Buru*.

Mami tahu bahwa bagi dia tidak ada masa depan, betapa pun cantik wajahnya, sebab 'tangan gaib yang tak kenal ampun menggiringnya ke pulau derita ini untuk jadi lakon-alam dalam dongeng yang sedih' (I hlm. 229). Abas diliputi perasaan-perasaan yang ambivalen: hawa nafsu di dekat wanita yang sangat menarik itu; rasa sayang dengan nasibnya, sedemikian pula sehingga ia menawarkan mengawininya, walaupun Mami tahu lebih baik; kesadaran akan kepengecutannya; keheranan atas kecerdasan hidup babu ini. Kemudian ketika ia melihat dengan mata kepalanya sendiri bagaimana komandan memperlakukan Mami meluaplah amarahnya, namun sekaligus ia sadar bahwa bukan hanya perasaan mulia yang membimbingnya: 'aku pun serakah. Aku pun tukang cemburu dan mata-keranjang' (I hlm. 234). Dan pada malam hari Abas kebingungan lagi oleh perasaan yang bertentangan: kecemburuan, keinginan pada Mami, pada tubuh putih Mari, rindu dendam pada masa muda dan daerah kelahirannya, amarah atas penawanannya, bahkan benci pada rasa kebangsaannya yang mengakibatkan ia sekarang menjadi tawanan.

Bab berikut menceritakan perkara perempuan lagi. Wanita putih dari Jeneva, yang dengan dalih palsu tergoda ikut ke pulau ini oleh seorang ajudan, pada malam hari sadar ia terkecoh sebab tidak bisa kembali ke Jakarta lagi dan terpaksa menginap di pulau itu. Ia dilaporkan hilang, namun akhirnya ditemukan kembali, dan sama dengan semua perempuan di pulau itu akhirnya terdampar dalam tempat tidur komandan; dan untuk satu malam Mami disingkirkan. Cerita ini, sejauh berkaitan dengan wanita Jeneva itu, lebih ringan dan penuh ironi. Dan Abas yang kebetulan menyaksikan peristiwa ini dari dekat menyimpulkan:

> 'Dan aku tertawa panjang, seperti penonton yang tertawa oleh kelucuan di panggung sandiwara. Dan sekali ini penonton itu adalah diriku sendiri. Dan sandiwara itu berlaku dalam kepalaku. Bukan? -- Bukankah dalam kepala manusia itu ada dimainkan sandiwara juga? Bukan?' (I hlm. 257-258).

Namun, kesadaran yang terus-menerus muncul bahwa semua ini 'hanya' dongeng atau sandiwara tidak mengurangi kebengisannya. Dalam seluruh karya Pramoedya tidak ada satu bagian lain yang demikian galak dan pahit mengutuk sistem kolonial dan kekejaman dan kekerasan penjajah Belanda serta penindasan rakyat Indonesia yang amanusiawi seperti terdapat dalam bagian kedua *Mereka Jang Dilumpuhkan*. Abas sendiri dalam panas terik yang sengangar terpaksa membelahi kayu balok, dua meter kubik sehari, berkat, demikian ditambahkannya secara ironis, kerja sama dengan pihak Belanda sejak persetujuan Renville (1948); kerja sama antara dua musuh memang berarti bahwa 'yang satu goyang kaki sambil menyumpahi dan yang lain setengah mampus berkeringat darah' (I hlm. 166). Mami harus menderita penghinaan yang paling keji demi upah kelaparan. Dan kehidupan budak yang hina-dina bagi begitu banyak orang Indonesia seperti Abas 'bukan nasib! Ini akibat buatan manusia!' Dan juga cerita yang mengerikan yang diriwayatkan oleh sesama tawanan Otot tentang siksaan yang dideritanya,

> 'melampaui batas perikemanusiaan [...] Jepang memang kejam. Dan Jepang yang sekarang lebih kejam lagi. [...] Orang Indonesia harus dilemaskan oleh siksaan -- siksaan dalam segala bentuk dan macam. Mereka harus mengakui dosanya. Dosa siapa? Orang tak ada yang tahu sesungguhnya' (I hlm. 175, 179].

Abas sadar bahwa orang Indonesia dalam revolusi memang juga kejam — namun 'bukan kejam oleh dorongan politik. Kejam karena mabok', kemabukan revolusi.

Otot juga menceritakan kepada Abas tentang 'jago komunis'

yang baru pulang dari pembuangan di Digul, Irian Jaya; mereka berhasil mengatasi kesengsaraannya berkat keinsafannya akan nilai-nilai yang sungguh berarti: bukan kepentingan keluarga perseorangan yang kecil-kecil, melainkan kepentingan 'keluarga bangsa yang makmur'. Sebab selama orang Indonesia membiarkan dirinya diperlemah dan berpecah-belah, mereka tidak pernah merdeka: 'Siapa lemah memang selalu terjajah —oleh nafsu dari luar dan dari dalam. Dan rupa-rupanya ini sudah hukum—' (I hlm. 159).

Bagian kedua ini penuh kekecewaan tentang kehilangan kemerdekaan. Dan akhir bagian pertama, berjudul *Kemudian*, sudah mengisyaratkannya. Pencerita sekali lagi menyapa adiknya, yang kita kenal dari kata pembuka, dan memperhadapkannya dengan pertentangan yang mengerikan antara ketakbebasannya sendiri dengan kebebasan yang 'mahakuasa' lawan bicaranya. Tawanan tidak bisa membuat janji untuk pergi main-main; mereka tidak ada masa depannya, tinggal menunggu apa yang akan dibawa oleh hari ini: siksaan? kerja paksa? 'Dan di saat-saat orang mengenangkan kebebasannya, orang jadi berpikir: sesungguhnya balatentara Belanda malaikat yang mahakuasa, yang punya hak atas bebas-tidaknya dirinya itu' (I hlm. 153-154). Dalam pada itu waktu berjalan terus dan sisa hidup yang tinggal makin pendek. Seperti sering dalam roman ini, ucapan semacam itu menimbulkan rasa getir tambahan kalau kita ingat akan ketakbebasan sekian tahun lagi yang kemudian akan ditimpakan pada pengarang ini, jauh sesudah buku ini diterbitkan!

Gabungan cerita lincah tentang tawanan penuh keragaman dan kejutan, dengan komentar dan lamunan si aku pencerita menjadikan buku ini memikat dari awal sampai akhir. Tawanan lain sering dimunculkan sebagai pembicara dan Abas mendengarkan, menanyakan lebih lanjut, merasa heran atau geli, ikut sedih hati atau marah. Adakalanya tanggapannya bersifat tak percaya atau pribadi. Namun, roman ini tidak hanya bersifat anekdot. Sepanjang karya ini terdapat, sebagai benang merah,

kecaman yang pahit atas sistem yang begitu menghina manusia, atas penderitaan amanusiawi yang dipaksakan oleh penjajahan dan perang kolonial atas bangsa yang satu-satunya 'dosanya' adalah keinginannya untuk merdeka.

Buku ini juga tidak 'berat' atau ditulis secara memayahkan. Pembacaannya lancar, ceritanya sering lucu dan ringan, adakalanya sarkastis atau ironis, juga tentang tawanan sendiri yang tidak dipahlawankan dan tetap tinggal manusia. Dan kecaman sosial dan politik seakan-akan tersirat atau dikemukakan dari samping, hampir sepintas lalu, justru itu makin meyakinkan.

Roman ini juga lebih dari hanya rangkaian cerita-cerita lepas. Ada struktur yang jelas, berdasarkan pembagian menjadi empat. Bagian pertama adalah perkenalan dengan dunia penjara, lewat pertemuan dengan sejumlah tokoh khas, yang seluruhnya memberi gambaran tentang masyarakat tawanan yang istimewa. Dalam bagian ini Abas terutama berlaku sebagai penonton dan pencerita. Dalam bagian kedua, kerja paksa di Pulau Damar, kita lebih akrab berhubungan dengan dunia pikiran dan perasaannya lewat dua motif utama: kejenisan dan kebengisan sistem kolonial. Bagian ketiga menyajikan konfrontasi yang intensif antara Abas dengan salah seorang sesama tawanan, Sarpin, yang akhirnya terbukti *alter ego*-nya; dalam bagian ini tema utamanya adalah menulis yang membawa kita pada tema utama seluruh roman ini: penjara seperti dunia bayangan, dunia cerita dan dongeng. Akhirnya bagian empat mengevokasi secara agak lebih longgar suasana penantian penghabisan yang agak kacau atas 'kebebasan mahakuasa': penjara makin kosong, tinggal hanya delapan belas tawanan Indonesia, kemudian hanya delapan, satu di antaranya Abas sendiri.

Akan tetapi, dalam bab-bab bagian akhir pun masih banyak yang dapat diceritakan: bagaimana 'yang tinggal' melewatkan waktunya (bab *Yang Tinggal*); kesunyian yang justru dalam tahap ini 'membuat gila' (bab *Kesunyian Yang Membuat Gila*). Ada pemandangan yang lucu-mencemooh tentang keyakinan dan kenyataan: betapa manusia hampir selalu memanfaatkan agama

sebagai kuda tunggangan untuk mengantarnya ke tujuan yang mereka pilih sendiri, entah mereka keristen, katolik, atau muslim (bab *Kuda Katholik, Protestan dan Islam*). Tak kurang lucu bab mengenai *Binatang Yang Republikein*, yang selama itu menjadi teman hidup para tawanan: dari tikus dan kucing sampai nyamuk dan kutu. Dan dalam bab *Mereka Yang Telah Bebas* orang tawanan berfilsafat tentang apa yang nanti akan dihadapinya dalam dunia cerita baru: 'Bukankah besok, lusa atau nanti-nanti kami pun akan bebas juga dan memasuki dunia cerita-cerita itu?' (II hlm. 271; sebab akhirnya kenyataan kebebasan pun adalah cerita!); cerita-cerita pengunjung tentang nasib orang yang lebih dahulu dilepaskan banyak menimbulkan keraguan pada Abas.

Dalam waktu penantian akhir itu makin banyak serdadu Belanda masuk penjara karena dituduh korupsi, pembelotan, dan lain-lain. Beberapa orang Indonesia yang tinggal secara intensif bergaul dengan mereka. Memikatlah gambar seorang pejuang yang ikut dalam perlawanan Belanda terhadap penjajahan Jerman (*Yang Berbalik Gagang*), yang kemudian mau tak mau masuk Dinas Rahasia Belanda di Indonesia, tetapi di situ rasa kemanusiaannya sangat tergoncang oleh kekejaman-kekejaman yang disaksikannya dengan mata kepalanya sendiri, sehingga ia memihak perjuangan Indonesia. Orang Indonesia mendengarkan cerita-ceritanya dengan penuh kecurigaan, khususnya tentang ketakutannya bahwa ia tidak akan pulang ke Negeri Belanda dengan hidup, namun akhirnya ia diberi perjanjian juga bahwa ia akan ditolong, nanti, sesudah ia dilepaskan.

Demikianlah bagian akhir membulatkan struktur roman ini: pembebasan bagi pencerita hanya perkara waktu, dan waktu itu diisinya dengan hal-hal dan pikiran-pikiran setiap hari.

Sekali lagi kenyataan yang dihayati Pramoedya diberi struktur dalam kenyataan yang diriwayatkan penceritanya, si Abas. Sekali lagi di belakang realitas penjara terdapat 'realitas lain yang menjelma dalam bahasa dan menunjukkan ciri sejati kenyataan itu'. Benarlah, penulisan Pramoedya pun 'memberi

makna, jadi memperluasnya, sehingga segala sesuatunya kehilangan ketakberdosaannya'.[11]

Beberapa Cerita Lepas

Pramoedya masih menulis beberapa cerita penjara lain; dapat diajukan pertanyaan, mengapa cerita ini dengan tokoh yang terdapat di dalamnya tidak kebagian tempat dalam roman 'Seribu satu hari' yang dikupas di atas. Nampaknya ada alasannya yang cukup baik. Dua di antara cerita lepas itu ditulis lebih dahulu. *Masa* yang untuk pertama kali terbit dalam tahun 1949, dari segi tema maupun melihat gayanya tidak cocok dengan *Mereka Jang Dilumpuhkan*. Cerita yang sedih dan agak moralis itu meriwayatkan seorang anak kecil yang masuk penjara Jagamonyet, penjara polisi militer, bersama bermacam-macam orang dewasa, penjahat, dan separo penjahat. Sedikit demi sedikit ia menceritakan riwayat hidupnya sebagai kacung Betawi dalam campuran kejenakaan, kenaifan, serta kesinisan. Kita menghayati cerita itu lewat mata dan rasa Abdul, tawanan sesamanya. Abdul, pemuda yang tak berdosa dan merasa bingung oleh apa yang menimpanya melihat dan mendengar semua itu dan walaupun ia tertekan oleh ketakutan dan kecemasannya sendiri, ia tergoncang dan bertanya kepada dirinya: 'Dan mereka juakah yang nanti turut bertanggung jawab pada negaranya?'[12], 'Kesimpulan' moralis semacam ini tidak terdapat dalam roman itu.

Kawanku Se-sel[13] dapat disebut cerita tentang non-komunikasi. Inilah cerita akuan yang penceritanya selama beberapa waktu membagi selnya dengan seorang bisu tuli yang pekikan dan tingkah lakunya sebagian besar tidak terpahami olehnya, namun pada akhirnya ia sadar bahwa kawan ini pun sesama manusia yang tak kurang ciri kemanusiaannya: ia pun berdoa dengan caranya sendiri, ia pun ingin bebas, dan ingin membalas dendam atas musuh yang merampas kebebasannya. Tujuan cerita ini cukup serius, namun bukan tak ada pula semacam kejenakaan seperti yang kemudian makin kuat dalam *Tjerita dari Jakarta*.

Orang Baru diceritakan oleh seorang luar. Setingnya dalam penjara yang segala sesuatunya berjalan dengan teratur. Pada awalnya terdapat bagian yang menunjukkan ironi yang sama dengan yang merupakan salah satu kekuatan *Mereka Jang Dilumpuhkan*. Para tawanan melakukan gerak badan di halaman penjara:

> 'Memang sempit – penjara kolonial sejati, kurang pergantian hawa, kurang keleluasaan bergerak. Tapi, dalam dunia kolonial, orang memang harus cepat bisa menyesuaikan diri dengan keadaan. Bila tidak: hidup ini hanya sakit hati. Atau, orang harus licin betul. Tapi jarang orang punya kecakapan belut.'[14]

Protagonis cerita ini adalah tawanan baru, Willem Ratudjaja, memang orang ganjil: ia Keristen dari Sumatra Selatan, dari keluarga orang kaya yang hampir semuanya dibantai dalam revolusi sosial setempat. Dalam penjara ia berhadapan dengan kemenakannya yang ikut bertanggung jawab atas pembunuhan keluarganya. Namun, ia sendiri menderita semacam kegilaan agama dan menemukan akhir hidupnya secara menyedihkan. Sebagai tokoh, dan mengingat riwayatnya, Willem ini memang sesuai dengan *Mereka Jang Dilumpuhkan*. Namun, justru pertentangan efek pada pembaca antara cerita ini dengan roman besar tadi memikat: karena teknik naratif dengan pencerita ekstern tokoh utama cerita ini lain sekali penampilannya dibandingkan dengan tawanan dalam roman. Dalam roman Abas sebagai pencerita yang sekaligus peserta merelatifkan tokoh-tokoh lain, sehingga gambar-gambarnya redam-redam, tidak terang-benderang, seakan-akan dicahayai secara tak langsung. Presentasi ini lain sekali dengan cara si Willem dipentaskan dengan penyorotan keras yang tak kenal ampun.

Kesimpulan

Demikianlah Pramoedya memanfaatkan berbagai ragam cara dalam menggambarkan para tawanan yang mau tak mau menjadi anti-pahlawan. Seperti *Ditepi Kali Bekasi* menjadi ro-

man yang mencitrakan 'epos revolusi jiwa' dalam konteks perjuangan fisik pemuda Indonesia demi kemerdekaan bangsanya, demikian *Mereka Jang Dilumpuhkan* dapat disebut timbalannya, anti-epos orang yang masuk bubu penjajahan kolonial. Mereka kehilangan harta miliknya yang paling berharga: kebebasan; hidupnya disusutkan menjadi pasivitas menunggu, antara 'laut dan keringat', antara 'tanah dan hati', antara harapan dan ketakutan: maut, atau akhirnya juga 'kebebasan yang mahakuasa'? Roman itu memang mahacerita tentang cerita-cerita yang mempesona, 'seribu-satu-malam' tentang seni manusia untuk *survive,* melangsungkan hidupnya dalam penghinaan yang amanusiawi. Bahwa pencipta gambar-gambar Abas, Sarpin, dan sekian banyak manusia bubu Indonesia lain setelah dua setengah tahun dalam penjara Belanda, masih enam kali waktu itu terpaksa terjerat dalam bubu teman sebangsanya dan kehilangan jauh lebih banyak tahun hidupnya pula, agar ia dapat menulis epos manusia Indonesia yang lebih agung lagi, hal itu tak lain dan tak bukan harus kita baca sebagai ironi seram dari sejarah sendiri.

BAB VIII

KEMERDEKAAN YANG SIA-SIA

Pengantar

Sesudah keluarga di Blora, pejuang di garis depan, rakyat di Jakarta jajahan serta manusia bubu, sekarang waktunya dipentaskan warga di Jakarta merdeka. Dalam bab ini dibicarakan sejumlah cerita yang hampir semuanya ditulis dalam masa 1950-1956. Itulah waktu yang seharusnya menyaksikan penjelmaan sosial cita-cita revolusi yang dari segi politik-militer begitu gemilang berjaya. Namun, kita tahu bahwa impian para tawanan dalam hal ini tidak menjadi kenyataan, dan Pramoedya dengan caranya sendiri mentransformasikan kekecewaan atas kegagalan revolusi di hulu ke dalam pencitraan hilir. Tokoh-tokohnya kebanyakan para korban: korban penindasan oleh tuan-tuan masa baru yang bukan lagi putih, tetapi sawo matang; korban jiwa-budaknya sendiri yang tidak berhasil dikibaskan; atau korban sistem sosio-ekonomi di mana ketakrataan, ketakadilan, dan ketakmanusiawian bermaharajalela.

Yang akan dibicarakan dalam bab ini berturut-turut: kumpulan *Tjerita dari Djakarta* (1957), beberapa cerita yang tidak dikumpulkan, serta tiga roman pendek: *Gulat di Djakarta* (1953); *Korupsi* (1953), dan *Midah – Simanis Bergigi Mas* (1954).

Manusia di Jakarta

Sejumlah cerita mementaskan sebagai protagonis orang melarat yang hidup di pinggiran masyarakat Jakarta, yang bersusah-payah bergulat untuk mencari sesuap nasi dan sedikit perlindungan atau keselamatan dalam kota metropolitan yang mengancam dan memusuhinya. Ribuan cerita semacam itu ditulis di Indonesia sehabis perang. Malah dapat dikatakan bahwa

kemiskinan dan kemelaratan rakyat kecil menjadi tema cerita pendek yang paling populer di Indonesia pada masa itu. Hal itu juga tidak perlu diherankan, mengingat gejala bahwa kebanyakan pengarang tidak hanya mengenal kesengsaraan masyarakat kota besar itu dari dekat, tetapi sebagian juga mengalaminya sendiri. Sering tokoh-tokoh ceritanya orang udik atau pedesaan yang terdampar di kota karena kehabisan tanah di desanya, kemudian hidup merana ataupun akhirnya mendapat kecelakaan di sana, seperti dalam kumpulan ini misalnya terjadi dalam cerita *Kecapi*.[1]

Cerita Jakarta paling mengenaskan ditulis oleh Pramoedya pada bulan Januari 1950, jadi dalam bulan pertama ia baru menikmati kemerdekaannya dengan kegirangan yang intensif, bulan ia menerima hadiah yang menetapkan namanya sebagai pengarang, sekaligus juga bulan madunya. Singkatnya, tatkala kehidupan tampaknya berkembang baginya pribadi secara gemilang. Tepat dalam bulan itu ia mengarang *Berita dari Kebayoran*,[2] cerita menyedihkan tentang kupu-kupu malam Aminah yang 'bekerja' dalam taman yang pada masa itu disebut Taman Fromberg, sekarang bagian Lapangan Merdeka, dekat istana. Ia melarikan diri dari lakinya yang kecanduan judi, lalu keadaannya makin lama makin buruk. Ia terpaksa menghinakan diri sampai kelas yang paling keji, tetapi akhirnya tak ada seorang lelaki pun yang masih mau padanya, dan ia mampus, sakit dan kurus-kering, dalam halusinasi demam tentang perjalanan pulang ke rumahnya di Kebayoran. Aminah sendiri pernah berkata betapa tak adil perbedaan nasib perempuan dan laki-laki:

> 'Kalau perempuan melacurkan dirinya, dia jahat dan tak diberi kesempatan untuk jadi baik kembali. Tetapi kalau lelaki melacurkan diri, tak ada yang menentang, dan dia masih juga bebas, dia boleh berbangga dengan kelacurannya, juga di depan umum' (hlm. 55).[3]

Dalam dua cerita lain tokoh utamanya masing-masing sepasang gelandangan, tuna karya, dan tuna wisma di Jakarta. Yang

pertama berjudul *Ikan-Ikan Terdampar*.[4] Protagonisnya bernama Idulfitri (ia dilahirkan pada hari berbahagia itu), yang merasa sebagai ikan yang terdampar di beting. Dahulu ia ikut berjuang untuk kemerdekaan, namun sekarang ia menjadi seorang daif yang tidak punya tempat lagi dalam masyarakat bebas Jakarta; ia menjadi 'pahlawan sesat' seperti dikatakannya kepada dirinya sendiri. Juga tidak ada kemungkinan baginya untuk masuk tentara atau polisi sebab dalam laporannya tercantum catatan, ia 'berhaluan komunis', walaupun ia sendiri sepeser pun tidak memahami apakah komunis itu.[5] Hidupnya merupakan semacam 'tritunggal', rujukan ironis pada istilah politik dwitunggal yang diterapkan pada dua Proklamator Republik Indonesia, Soekarno dan Hatta; ia adalah 'mesin yang berputar pada tiga inden: makan, uang, dan perempuan' (hlm. 21). Ia masih ingat 'ajaran kesusilaan' masa mudanya, ia masih tahu tentang 'teriakan kemanusiaan' yang juga dalam perang yang ikut dijalaninya masih 'indah, suci, murni, mengendapkan segala kebinatangan yang menjalang dalam diri manusia' (hlm. 31), ia masih kenal kembali keindahan bunga melati di kubangan tahi kerbau. Sekarang temannya yang tak terpisahkan. Namun (namanya sudah tentu tidak kebetulan!) menjadikan dia bajingan, bahkan mungkin pembunuh. Tetapi ia tahu pula bahwa tuduhan terhadap si Namun tidak adil; sebab ia sendirilah yang salah, lagi pula ia tidak bisa hidup lagi tanpa Namun. Namun sebenarnya *alter ego*-nya, aspek negatif kepribadiannya yang mau tak mau harus diterimanya demi *survival* fisiknya. Dengan nilai-nilai moral, orang kecil tidak bisa melangsungkan hidup lagi di Jakarta; orang harus menghinakan diri dengan segala macam kekejian walaupun hati nuraninya tahu yang lebih baik. Sepanjang satu hari kita ikut mereka dalam petualangannya sekeliling Jakarta, khususnya sekitar Lapangan Merdeka, mencari ilham untuk memperoleh sesuap nasi sambil melampiaskan ilusinya, berfilsafat, bertengkar, menengok gambar-gambar film yang memajangkan wanita telanjang, atau bergaul dengan pelacur-pelacur yang siang hari hidup di daerah itu.

Tema yang serupa dapat kita temukan dalam cerita paling panjang dalam kumpulan ini, yang berjudul *Gambir*.[6] Cerita itu berlangsung di sekitar stasion Gambir, di daerah Menteng di Jakarta. Di sini tokoh utamanya dua orang kuli yang bersusah payah mencoba bertahan dalam dunia Jakarta yang keras kasar, yaitu harus bergulat dan merampas, berjudi dan merebut perempuan. Protagonisnya di sini Hasan, perantau dari luar kota, yang masih berikhtiar hidup secara sungguh dan jujur, namun yang terbakar hatinya oleh dendam kesumat terhadap seorang jago yang telah merampas isterinya. Hasan berhasil membunuhnya — namun dengan demikian anak tani yang sederhana ini terkutuk untuk selanjutnya hidup sebagai 'makhluk malam' dan 'dipaksa mengikuti jejak penjahat-penjahat yang pernah membuat sejarah di atas bumi dengan akhirnya yang juga telah tersedia' (hlm. 196). Ciri cerita ini yang cukup menonjol dan istimewa dalam keseluruhan karya Pramoedya adalah dialog-dialognya yang memanfaatkan bahasa Indonesia-Jakarta.

Sejumlah cerita lain bersifat sosial-kritis secara lebih eksplisit dan menekankan pertentangan antara rakyat jembel dan kelas penguasa baru, priayi baru yang telah mengambil tempat tuan-tuan kolonial. Cerita yang dari segi ini hampir menjadi klasik berjudul *Makhluk di Belakang Rumah*.[7] Ini cerita aku, yang penceritanya menggambarkan kehidupan para babu, makhluk di belakang rumah, yang sehari-hari diperhatikannya dari jendela kamarnya dalam rumah petak. Pencerita insaf bahwa sebenarnya ia bertindak sebagai 'penggugat' yang membongkar perlakuan yang diderita perempuan-perempuan itu. Profesor Ben Anderson telah mengemukakan betapa cerita ini berlimpahlimpah ironinya,[8] tentang hidup perbudakan perempuan-perempuan yang dieksploitasi oleh tuannya ini dan lebih-lebih lagi oleh nyonya-nyonyanya, priayi kecil yang baru, yang nota bene sendiri pernah mulai bekerja sebagai pembantu ketika mereka mulai merantau ke Jakarta. Pencerita secara mencemooh menyebutnya 'priayi udik'. Di Indonesia merdeka setiap orang, entah petani, pedagang, buruh yang bersedia bekerja dapat

membangun kehidupan baru, tetapi bagi para tuan dan nyonya ini, 'priayi ketinggalan zaman', moral utama adalah: tidak bekerja. Pelayannya menderita, konsekuensinya: mereka memeras keringat sebagai budak, dan kalau ada sesuatu yang salah atau keliru, merekalah yang 'ketiban pulung' alias kena pukulan.[9] Itulah moral babu yang baru, yang merupakan bagian dari peradaban atau sopan santun ketimuran yang disanjung-sanjung terus oleh para pemimpin, namun sesungguhnya tidak berarti apa-apa. Mengingat waktu cerita ini ditulis cukup menonjollah bahwa di sini kritik sosial secara eksplisit berlaku untuk sistem, yakni tradisi feodal lama serta wakil barunya, para priayi semu, yang mau melanjutkan sistem itu dan sama sekali tidak memahami zaman baru.

Dari segi tema, cerita *Jongos + Babu, Sejarah Keluarga Yang Sangat Panjang* dekat dengan *Makhluk di Belakang Rumah*. Cerita ini meriwayatkan dua orang yang nenek moyangnya sejak masa Coen telah masuk kelas hamba. Nenek pertama yang masih diketahui 'tercatat di buku besar dengan huruf latin, inlandsch sergeant [sersan pribumi] ... stb. [stambuk, buku induk] no. ...' (hlm. 7). Namun dari generasi ke generasi famili itu makin menurun tempatnya pada jajaran yang sendirinya sudah rendah, sampai akhirnya menjadi budak dalam distrik federal Betawi, di mana mereka hidup sebagai jongos Sobi dan babu Inah, dua bersaudara yang ibunya bernama Rodinah alias Poppi. Poppi yang separonya berdarah putih banyak tingkahnya, namun satu-satunya hasil yang menetap adalah dua anak yang lima puluh persen berasal dari dia tanpa dia tahu siapakah yang memasok lima puluh persen yang lain. Anaknya juga kebagian naluri hamba sejati. Sobi masih beruntung dengan tuannya, khususnya dengan anak putrinya yang bungsu, non Marie, yang harus dipijitinya, 'tidak tawar-tawar lagi mana yang harus dipijit'. Menurut pikirannya cita-citanya 'masuk Belanda' hampir terjangkau. Namun, Inah terlalu putih kulitnya sehingga sukar diterima sebagai babu oleh nyonya putih, lagi pula ia terlalu 'sok memilih', menurut pendapat kakaknya. Akhirnya Sobi ber-

hasil mempertemukan adiknya dengan seorang tuan sejati; ia datang, melihat, dan mengambil: 'Tuan itu mendekati. Dengan lema-lembut diangkatnya Inah, diletakkan di ambin. Dan Inah tak melawan' (hlm. 18). Demikian Inah pun memenuhi kodratnya pula.

Juga dengan cerita yang cemerlang ini Pramoedya mendahului kenyataan Jakarta merdeka setelah 1949: sebab *Jongos + Babu* ditulis di Bukit Duri pada tahun 1948.[10] Namun cerita ini sangat cocok dalam kumpulan *Tjerita dari Djakarta*; juga dari segi gaya bahasa, misalnya kejenakaan dan ironinya hampir tidak ada perbedaan dengan cerita-cerita yang ditulis kemudian. Hal ini membuktikan bahwa kita harus hati-hati kalau mau mengaitkan ciri-ciri gaya bahasa dan lain-lain dalam karya Pramoedya dengan periode tertentu dalam perkembangannya sebagai pengarang. Anderson yang juga sangat mengagumi cerita ini,[11] telah menonjolkan permulaannya dengan parodi pada tradisi genealogi babad-babad Jawa: silsilah 'hamba sejati', yaitu orang Indonesia kolonial, atau lebih baik Jawa, yang sepanjang semua peredaran zaman hanya dapat merasa senang-bahagia dalam ketaklukan membudak.[12] Pramoedya mencela mentalitas yang justru sebagai orang Jawa, ia kenal kembali dalam sesama Indonesia yang diasuh dalam tradisi feodal Jawa yang kuat. Sobi hidup dalam Batavia tahun 1948 dalam ilusi bahwa lewat statusnya sebagai hamba seorang tuan putih ia akan maju, asal jangan terlalu pemilih dan rewel, demikian prinsipnya. Maka itu ia mencarikan bagi Inah yang tetap ragu-ragu suatu 'penyelesaian', yang juga akan menetapkan gadis Indonesia ini dalam keadaannya sebagai 'hamba'. Sebab akhirnya tiap perempuan harus menyerahkan kehormatannya dan tunduk pada kemauan salah seorang laki-laki. Begitu sederhana kehidupan. Pramoedya sudah cukup awal menyibukkan diri dengan kehinaan ganda perempuan Indonesia sebagai hamba dan sebagai nyai, dan ia akan tetap sibuk dengan masalah itu sampai akhirnya nyai Ontosoroh dalam *Karya Buru* definitif menerobos jalan buntu itu.

Cerita lain yang mengandung kritik tajam terhadap mentalitas kolonial-feodal, walaupun dengan cara lain, ialah *Nyonya Dokterhewan Suharko*, wanita modern dari elit sosial.[13] Kumpulan ini seluruhnya diberi sub judul 'Sekumpulan karikatur keadaan dan manusianya'. Cukup menariklah sub judul ini: jadi, bukan karikatur manusia dan keadaannya, melainkan pertama keadaan, kemudian manusia yang tergantung pada keadaan itu: manusia adalah produk keadaannya! Cerita ini memang karikatur yang sangat tepat tentang suatu 'orde lama' dan 'orde baru': Suharko, dokter hewan sebagai wakil orde lama, yaitu orde kolonial, di mana seorang cendekiawan yang bersedia melibatkan diri di dalamnya dapat hidup dengan cukup senang. Namun, dunianya runtuh ketika ia kematian isterinya, gadis Indo bernama Corrie yang kuat mantap, yang telah dikawininya sejak sebelum perang.[14] Ketika sistem kolonial lama hancur, tidak ada yang tinggal untuk Suharko kecuali kenang-kenangan dan itu pun dimusnahkan oleh Kiki, isteri mudanya. Ia mewakili 'borjuisme baru', yang tak kurang sifat kolonialnya dan tidak kebetulan pula si Kiki dijumpai Suharko lewat ibunya yang tua di pusat budaya feodal, Solo. 'Kaum kolonial dan borjuis nasional' (yang dipertentangkan dengan 'kaum kolonial dan borjuis Barat') tidak lagi mengasuh hewan piaraan. Mereka 'lebih senang mengabadikan uangnya dalam villa, tanah, mobil, dan sebagai hobbi diambilnya manusia sebagai binatang piaraannya — dengan segala risiko ditanggung oleh si binatang yang mau dipiara itu' (hlm. 91). Bila sudah telanjur mata Suharko baru terbuka:

> 'Suharko melihat –dan baru sekali ini!– Kiki tertelentang di sampingnya: matanya terbuka sebahagian, mulutnya ternganga, dan ujung-ujung giginya berderet mengerikan, lengkung mulutnya yang melancip ke atas. Ia merasa sedang mendampingi singa betina. Ia merasa sedang mendampingi buaya. [...] sesuatu makhluk yang menjijikkan' (hlm. 95).

Ia tiba-tiba sadar 'bahwa manusia bisa serupa benar dengan hewan'. Cerita ini pun menyajikan kritik tajam, baik atas Kiki,

manusia kemewahan modern yang haus kuasa dan penikmat hawa nafsu maupun atas burjuis kolonial Suharko.

Cerita lain yang juga bertema bagaimana seorang 'pemimpin', priayi baru, gagal mental di zaman baru, berjudul *Biangkeladi*.[15] Protagonisnya 'Mas' atau 'Tuan' Kariumun, seorang kepala jawatan yang hidupnya seluruhnya berkisar pada keresmian formal, kenyataan lahir serta kepopulerannya. Sejak zaman kolonial tampaknya ia berjaya, namun sesungguhnya ia hanya bos kecil yang otoriter dan pengecut. Biangkeladi pada judulnya, 'biangkeladi keonaran', adalah wartawan yang ingin serbatahu dan kritis, yang terus-menerus menembaknya dengan pertanyaan dan yang menciptakan kerancuan dengan tulisannya. Namun, ia tetap bertahan. Krisis yang sungguh berbahaya baru datang sesudah ia memperkosa babunya sendiri, kemudian dituntut balas oleh tiga orang laki-laki, kerabat gadis itu. Namun, situasi yang sangat gawat itu pun berhasil diatasinya dan ia tetap bersinggasana dalam dunia pura-pura dan munafiknya, satu-satunya dunia yang 'aman' baginya. Bagi orang-orang generasi korup ini (lihat di bawah, pembicaraan buku *Korupsi*) penyesalan atau tobat adalah sesuatu yang mustahil.

Beberapa cerita lain mengemukakan pertemaan yang agak lain. Yang luar biasa dalam seluruh karya Pramoedya adalah cerita *Maman dan Dunianya*, yang tampaknya tidak pernah terbit tersendiri. Ini gambar manusia yang berbahagia, si Maman yang menyendiri, yang sebagai anak kecil sangat tergoncang ketika ia menemukan adiknya mati di tempat tidurnya. Ia dicela dan diejek karena tingkah lakunya yang tidak sesuai dengan norma sosial, namun ia berhasil mendapat pekerjaan, lalu kawin dengan seorang babu yang cacat, tetapi justru karena itu cocok dengan dia dan mereka berdua berbahagia. Akhirnya ia malah berhasil membangun kehidupan yang baik bagi dia sendiri dan orang lain berkat ilham yang didapatnya dari adik yang meninggal itu. Saya tidak kenal cerita Pramoedya yang lain yang begitu manis, positif, dan tak problematis. Sekaligus cerita ini mengharukan dalam evokasi hidup batin si Maman, khususnya per-

gaulan gaibnya dengan adik kecilnya.

Tanpa Kemudian[16] sebenarnya dapat disebut cerita revolusi, bukan cerita Jakarta merdeka. Pencerita sebagai anak remaja jatuh cinta pada gadis tetangga, Nana yang cantik. Namun, Nana yang di zaman Jepang sudah bergaul dengan opsir Jepang, kemudian di zaman revolusi juga membiarkan diri terseret oleh hawa nafsunya, bahkan mengorbankan orang lain demi kesenangannya sendiri. Sesudah revolusi, si aku berjumpa lagi dengan Nana yang telah kawin dan melahirkan sejumlah anak. Nana menjadi setengah gila karena rasa sesal dan dosa. Cerita ini menggambarkan peribahasa 'sesal kemudian tidak berguna'. Motif cerita ini telah cukup kita kenal dalam karya Pramoedya: hawa nafsu dan berahi merupakan sumber kesengsaraan pribadi dan sosial.

Cerita lain lagi, *Rumah*, yang ditulis pada tahun 1955 dan tidak diterbitkan tersendiri, memindahkan pembaca ke dunia yang sama sekali lain: si aku pencerita berjumpa dalam rumah tetangganya dengan dua tokoh dari dunia Arab Jakarta: yang satu seorang periba kaya yang hanya dapat bercakap tentang satu pokok saja: rumah bergengsi yang dibelinya di kawasan Menteng, namun yang sudah sepuluh tahun lamanya tidak berhasil ia kosongkan. Tokoh lain adalah seorang ustad yang selalu menyisipi keluh-kesah temannya dengan ungkapan dan cerita yang saleh atau moralis, yang sebagian disajikan sebagai kutipan dari satu di antara empat isterinya. Pencerita terpesona oleh percakapan ini, walaupun (atau justru oleh karena?!) itu sebagian berlangsung dalam bahasa Arab yang sepatah pun tidak ia pahami. Nada yang ringan berjenaka dan secara ironis mencemoohkan masalah-masalah yang bukan-bukan, yang menyibukkan tokoh-tokohnya, menjadikan gambar-gambar orang dari dunia lain ini suatu selingan yang cukup menghibur dalam keseluruhan kumpulan ini.

Di samping cerita yang dimuat dalam kumpulan *Tjerita dari Djakarta*[17], masih ada beberapa cerita yang tidak terkandung dalam kumpulan itu, yang sebaiknya dibicarakan di sini. Dalam

satu di antaranya, *Kalil, Siopas Kantor*[18] kita berjumpa dengan Kalil, orang lugu yang bekerja sebagai 'buruh terendah', opas kantor 'Faktorij', yaitu perusahaan Belanda *Nederlandsche Handelmaatschappij*. Hidupnya sangat sederhana, rukun damai dengan tiga isterinya yang berhasil ia pelihara baik-baik saja, walaupun gajinya sangat rendah. Hidupnya berubah secara drastis tatkala di kalangan buruh muncul kesadaran bahwa 'mereka pun mempunyai kekuasaan dalam gelanggang produksi' (hlm. 85). Kemudian oleh 'para sosialis di kantor' mulai dilakukan aksi untuk kenaikan upah dan diumumkan pemogokan umum. Kalil yang sebenarnya tidak mengerti apa yang terjadi, dibujuk ikut mogok oleh pemimpin aksi itu. Pemogokan yang berlanjut-lanjut tidak menghasilkan apa-apa, dan akhirnya Kalil kembali pada pekerjaan yang lama, namun hidupnya tidak pernah akan sama dengan dulu lagi:

> 'Sekali ia berkenalan dengan pikiran-pikiran baru, jalan kehidupannya kocar-kacir berantakan [...], seperti sebuah kampung sehabis dipergunakan berperang. Jiwa Kalil tidak mempunyai pertahanan lagi, tidak mempunyai rencana lagi. Ia tinggal terbuka dan siap untuk dipergunakan siapa pun yang sanggup mempergunakannya' (hlm. 90).

Cerita ini kurang tajam nada sosial-kritisnya, dibanding dengan beberapa cerita lain yang dimuat dalam kumpulan *Tjerita dari Djakarta,* walaupun latar dan temanya justru sangat memungkinkan pengarang mengemukakan pendirian yang tegas. Apakah itu juga alasan mengapa cerita ini tidak dimuat dalam kumpulan itu?

Amsterdam dicitrakan

Dua cerita lain perlu dikupas tersendiri. Keduanya ditulis di Amsterdam, pada tahun 1953; yang satu berjudul *Kapal Gersang,* riwayatnya berlangsung pada kapal Johan van Oldebarnevelt (nama yang realistis, kapal itu sungguh dinaiki oleh pengarang pada tahun 1953!) dari Indonesia ke Nederland; yang

lain, *Tentang Emansipasi Buaya* diberi latar Amsterdam.[19] Cerita ini masing-masing membayangkan pengalaman Pramoedya selama perjalanannya ke Nederland dan selama diam di sana. Dalam Bab 1 telah diuraikan bahwa tinggal di Nederland selama setengah tahun bagi Pramoedya bukanlah pengalaman yang positif. *Kapal Gersang* menyarankan bahwa rasa enggan terhadap cara hidup di Nederland sudah mulai muncul selama perjalanan laut. Cerita ini semacam cerita berbentuk surat yang penceritanya langsung menyapa pembaca yang sering disebutnya 'sudara'. Nadanya ironis, bahkan adakalanya sarkastis, bukan tanpa kejenakaan pula. Lewat kesan-kesan perjalanan dan coret-coret percakapan sesama penumpang yang kebetulan didengarnya ditimbulkan gambar kebosanan. Pencerita mengungkapkan kebencian terhadap tingkah laku dan pendapat-pendapat teman seperjalanan. Sebagian mereka, orang bekas penjajah, dalam perjalanan pulang penuh rasa dendam atau pun kemauan baik dengan 'pelajaran yang budiman' dan 'niat yang baik'-nya; pada pihak lain para Indo, 'kelompokan orang yang disebabkan oleh hubungan antara penjajah dan yang dijajah tidak coklat dan juga tidak putih'. Mereka penuh harapan menunggu-nunggu saat dapat 'menginjakkan kaki di Mekkah mereka', tanah impian sejak masa mudanya, namun 'dengan diam-diam kamp-kamp penampungan menunggu dengan dinginnya' (hlm. 552). Mereka melampiaskan rasa benci terhadap tanah tumpah darahnya, dalam bahasa Indonya: 'Bah, itu negeri! Wij sudah bosan makan nasi.' Dan sejumlah pemuda, calon diplomat Indonesia, harapan bangsa dan keluarganya, 'mempermaklumkan diri mereka bahwa mereka tidak tahu terjemahan *rijst* dalam bahasa Indonesia'. Yang stereotip bagi Pramoedya adalah reaksi-reaksi negatif terhadap kehidupan seksual pada kapal yang disajikan sebagai nafsu dan persundalan belaka, seperti misalnya dalam gerutu seorang babu ('nyai-nyai') tua di kamar seterika: 'Ah, jullie Indo's, [...] berapalah lamanya bersama-sama di kapal, itu pun orang yang sebenarnya tidak jullie kenal, tapi jullie berbuat begitu juga' (hlm. 551). Gambar yang kita peroleh ialah gambar

kapal yang sungguh 'gersang', sia-sia dan membosankan, di mana 'suasana muram' berkuasa, tanpa kesan positif apa pun. Jelaslah perjalanan ke Nederland bagi pengarang di belakang pencerita ini juga bukan sesuatu yang menggembirakan!

Seksualitas juga cukup menonjol dalam *Tentang Emansipasi Buaya*. Tiga tokoh utamanya orang Indonesia: pelukis, sineas, dan si aku pencerita yang ternyata pengarang, dan yang pada awalnya sudah memberi peringatan bahwa sebenarnya ceritanya tidak patut diriwayatkan karena 'terlampau banyak kecabulan' yang terdapat di dalamnya. Cerita dimulai satu jam sesudah pengarang tiba di Nederland. Ia dikunjungi oleh sineas, yang langsung menceritakan tentang wanita Belanda 'yang begitu molek dan montok-montok sepertu tahu'. Pencerita yang datang bersama anak isterinya tidak menanggapi saran-saran sineas 'walaupun perbandingan tahu untukku tidak begitu cocok. Tahu adalah terlalu gembur. Mereka memang molek dan montok, tapi untukku seperti apem.' Gambar yang ditimbulkan tidak begitu menggairahkan, baik tentang kehidupan di Amsterdam dengan wanita-wanitanya yang telah beremansipasi, maupun tentang dua seniman Indonesia yang mencemplungkan diri dalam dunia yang bebas-liar itu. Gambaran mereka sangat ironis. Pelukis adalah manusia yang sangat kecewa karena kegagalan petualangannya dengan wanita teremansipasi yang dulu diharapkannya dapat mengisi kekosongan dalam jiwanya. Sedangkan sineas, seorang realis, sudah tahu beres dengan wanita Belanda. Pada akhir cerita ia mengaku filsafatnya dengan kata dan perbuatannya ketika sehabis relasi kesekian yang gagal, ia singgah ke tempat pencerita dengan pacarnya yang baru di boncengan motornya:

> 'Kalau orang Indonesia hendak ke negeri ini sebelumnya harus bersiap menjadi buaya. Wanita Indonesia belum memperoleh akibat emansipasinya, karena itu lelakinya masih bisa berbuat garang. Tetapi menghadapi masyarakat wanita yang sudah menerima akibat emansipasi demikian ini, kita akan kena gulung kalau tidak jadi buaya' (hlm. 730).

Pencerita ditinggalkan dengan kata emansipasi dan buaya yang terus-menerus berkumandang dalam kepalanya. Kutipan ini juga memperjelas apa arti judul cerita ini: bahkan dan justru buaya harus mengemansipasikan diri jika mereka ingin bertahan terhadap wanita yang makin maju. Sudah tentu judul itu sangat ironis.

Tidak sulit untuk mengenal dalam tokoh pencerita jiwa yang sangat akrab dengan Pramoedya: lelaki yang baginya konotasi seksualitas terutama negatif dan nafsu-berahi praktis identik dengan dosa, yang tetap menjunjung tinggi cita-cita monogaminya. Ketika sendiri didekati wanita Belanda semacam itu yang terlalu jelas mengharapkan sesuatu dari padanya, ia mundur segan. Dan reaksi garang wanita yang ditampiknya mematikan setiap 'desiran darah'-nya. 'Mungkin karena sifat-sifat patriarcat [sic] yang kubawa dari rumah bahwa bila memiliki hati wanita, maka memiliki seluruhnya dan untuk selama-lamanya' (hlm. 729).

Pegawai, Usahawan, dan Pengamen: Tiga Tokoh Jakarta Merdeka

Jumlah roman yang ditulis dan diterbitkan di Indonesia dalam tahun lima puluhan cukup kecil, dan dalam kritik sastra sering muncul diskusi apa sebabnya demikian. Ada beberapa faktor yang dikemukakan. Misalnya keadaan ekonomi dalam periode itu menjadikan roman yang sungguh-sungguh objek yang kurang menarik dari segi ekonomi, baik bagi pengarang maupun bagi penerbit. Bagi penerbit investasi yang diperlukan untuk penerbitan buku yang agak tebal sangat riskan, melihat inflasi yang makin melangit. Jumlah pembaca potensial yang dapat mengeluarkan uang pembeli buku terbatas. Pengarang harus mencari nafkah dari bulan ke bulan, kalau tidak dari hari ke hari, dan untuk itu cerpen merupakan sarana yang lebih cocok, juga menilik jumlah majalah yang makin besar yang menyediakan ruang untuk cerita. Kebanyakan pengarang juga tidak mempunyai kelonggaran dan fasilitas untuk membaktikan diri selama masa yang agak panjang pada jenis sastra yang lebih

menuntut konsentrasi dan minat itu. Tugas primer, yaitu melangsungkan hidup fisik, hanya sedikit saja memberi kesempatan bagi karya yang makan waktu lama. Banyak penulis muda juga kurang baik kemampuan bahasa Inggrisnya, sehingga sulit bagi mereka mendalami sastra dunia sebagai sumber ilham. Adakalanya juga muncul teori yang sesekali terdengar di dunia sastra Barat bahwa roman sebagai jenis sastra telah kedaluwarsa, sungguhpun hipotesis itu —yang bagi Barat pun ternyata tidak tepat dan dimungkiri oleh perkembangan selanjutnya— bagi Indonesia pasti tidak relevan.

Entah apa sebabnya, sesudah rangkaian roman besar yang diakhiri dengan *Mereka Jang Dilumpuhkan*, Pramoedya juga tidak sanggup atau berani menggarap karya besar lagi. Mungkin bagi dia pun keadaan sosial-ekonomi yang makin sulit dalam tahun lima puluhan, seperti diuraikan dalam Bab 1 buku ini, tidak memungkinkan menciptakan roman yang serius. Namun masih ada tiga cerita yang perlu dibicarakan dalam bab ini, yang dapat disebut roman, walaupun roman singkat dan yang bagaimana pun jelas berbeda sifatnya dengan cerpen-cerpen yang dibicarakan di atas. Ketiga roman itu lebih eksplisit membahas temanya masing-masing dan kurang mendalami atau menggarap latar sosialnya. Plotnya seakan-akan lebih direka-reka, kurang berdasarkan kenyataan. Pada akhir bab ini hal ini akan dibicarakan lebih lanjut.

Pertama-tama ringkasan isi dan pokoknya. *Gulat di Djakarta* merupakan buku mini yang murahan, yang terbit pada tahun 1953.[20] Plotnya juga sederhana. Protagonisnya laki-laki muda, Sulaiman, carik desa di Jawa Barat. Sesudah dua dari tiga anaknya dibunuh oleh gerombolan teroris, ia memutuskan mengungsi bersama isterinya ke Jakarta untuk memulai hidup baru. Karena ijazah sekolah desanya tak bermanfaat apa-apa dalam kota, ia masuk kerja sebagai 'kenek' di bengkel sepeda. Dalam waktu beberapa tahun, ia sudah menjadi tukang sepeda yang mahir dan dapat memulai bengkelnya sendiri yang cepat berkembang. Namun, ia kena musibah: dua kali gerombolan pen-

jahat merampas seluruh isi bengkelnya, buruhnya yang loyal dibunuh dan ia sendiri luka berat, sehingga tidak bisa bekerja lagi. Kemudian Sulaiman ditimpa rasa dosa sebab menurut pikirannya, ia kurang memperhatikan nasib buruhnya dengan hanya membayar upah saja. Jadi, ia mengambil keputusan untuk selanjutnya mengikutsertakan buruhnya sebagai pemilik perusahaan; tetapi ini menimbulkan percekcokan sengit dengan isterinya, Mina, yang menuduhnya dengan demikian merugikan anak mereka. Konflik itu menjadi pukulan penghabisan bagi Sulaiman yang penyakitnya kambuh lagi. Mina sadar bahwa dialah yang mengakibatkan keadaan suaminya itu dan ia meninggal karena penyesalan dan rasa dosanya; sesudah itu Sulaiman juga meninggal kesengsaraan.

Korupsi ditulis selama Pramoedya tinggal di Nederland, pada tahun 1953.[21] Cerita ini diriwayatkan oleh seorang pencerita aku, tetapi merupakan contoh jelas tentang karya yang penceritanya tidak mungkin diidentifikasikan dengan pengarangnya. Si aku ini adalah pegawai kawakan di Jakarta yang tidak sanggup lagi memelihara anak-isterinya dengan gajinya karena inflasi yang makin parah dan keadaan ekonomi yang makin buruk. Ia memilih satu-satunya jalan keluar yang juga sudah ditempuh oleh sekian banyak teman sekerjanya: korupsi. Pilihan itu merombak seluruh hidupnya. Ia berkembang menjadi koruptor yang berjaya dan menikmati segala keplesiran kehidupan kota besar; antara lain ia mengambil bini muda yang cantik. Namun dengan segala suksesnya, ia tidak berbahagia. Akhirnya ia ditangkap dan ditahan, dan dalam penjara ia berangsur-angsur mencapai kesimpulan bahwa ia termasuk angkatan yang sia-sia dan konyol, yang ketularan basil kolonial, dan yang sebaiknya lenyap dari dunia saja.

Cerita ketiga berjudul *Midah – Simanis Bergigi Mas*.[22] Dari segi latar maupun temanya, cerita ini berbeda jauh dengan apa yang sampai waktu itu ditulis oleh Pramoedya. Protagonisnya seorang gadis, anak seorang haji saleh di Jakarta yang mempunyai toko dan perusahaan yang maju, dan punya impian nan-

ti pulang ke desa kelahirannya, Cibatok, sebagai orang berada. Midah telah dinikahkannya kepada seorang haji tua gemuk di desa itu, semacam panjar untuk masa depan ayahnya. Haji itu ternyata sudah mempunyai beberapa isteri lain. Bila Midah hamil tiga bulan, ia melarikan diri dan bergabung dengan rombongan pengamen di Jakarta. Hidupnya berat dan sehabis melahirkan anak, ia tidak diterima lagi dalam rombongan itu. Ayahnya yang kehilangan anak dan impiannya putus asa; ibunya yang rasa kenenekan dan kekerabatannya dibangkitkan, melacak tempat cucunya dan membawanya pulang. Dalam pada itu, Midah berkenalan dengan agen polisi muda Ahmad, yang pada awalnya baik-baik saja; tetapi cinta kasih mereka terpaksa gagal sebab agen itu patuh saja pada orang tuanya yang tidak pernah akan menerima pengamen sebagai menantu. Midah yang mengandung lagi terpaksa pulang kepada orang tuanya, tetapi ia sadar pula bahwa tak mungkin ia tinggal di rumah itu sesudah 'anak haram'-nya, yaitu anak Ahmad, lahir. Ia berangkat lagi dan memulai karier yang sangat berjaya sebagai penyanyi.

Tak dapat disangkal bahwa ketiga cerita ini bersifat agak melodramatis dan berlebih-lebihan, yang bukan tak berkaitan dengan tendens moralis yang eksplisit. Itu sangat jelas dalam hal *Korupsi*. Istilah *kemanusiaan* dalam teks-teks ini tidak dipakai lagi, tetapi oposisi peristilahan yang mengungkapkan pertentangan moril antara tokoh-tokohnya tak kurang tegasnya; orang yang ada di pihak baik, misalnya, isteri pegawai korup dan asistennya adalah 'jujur, sederhana, setia, bijaksana'; mereka mempunyai 'ketenangan jiwa'; koruptor dan rekan-rekannya disebut 'jahat, takut, malu, gelisah, pengecut'; mereka tergoda 'hawanafsu'. Si aku pada akhir cerita sadar bahwa 'apa yang dahulu kuanggap keberanian itu tiadalah lain daripada kebulatan nafsu yang tiada dapat ditahan lagi' (hlm. 79).[23]

Khususnya 'kesederhanaan' merupakan konsep sentral dalam buku ini sebagai manifestasi kebaikan. Misalnya tentang gadis Sutijah pencerita mengatakan: 'Tambah lama kuperhatikan tingkahlaku, bertambah teranglah olehku bahwa ia adalah

termasuk wanita yang tidak sederhana hatinya, ruwet, dan sulit karena berbagai dambaan keduniawian' (hlm. 67). Walaupun begitu ia mengambilnya sebagai bini muda, sebab ia berpendapat bahwa ia juga berhak atas sedikit kebahagiaan, dan ia mengharapkan Tuhan akan mengganjarnya untuk kerajinan dan loyalitasnya selama sekian banyak tahun. Maka ia merasa harus melepaskan diri dari isteri pertamanya; dalam istilahnya terjadi pergeseran: 'isteri yang setia' (hlm. 24) menjadi 'betina ini' dan 'si bini' (hlm. 28/29, 48, 50), yang tidak menerima atau memahami motifnya yang sungguh-sungguh dan yang tidak mempunyai perasaan bagi 'cara-cara yang modern, yang sesuai dengan jamannya' (hlm. 17). Namun, ia tidak berhasil benar mendiamkan hati nuraninya dan pada akhir cerita ia sadar bahwa dialah yang gagal secara moril sedangkan isterinya membuat pilihan yang baik. Ketika mulai dikejar oleh polisi, kebetulan dari mobilnya ia melihat anak-isterinya berjalan: mereka tampaknya miskin, tetapi 'tidak terus menggigil sebagaimana aku sekarang. Mereka dirahmati kesederhanaan hati. Mereka tidaklah menjadi kurban hawanafsunya sendiri' (hlm. 84).

Aspek *Korupsi* yang menarik adalah pergeseran yang berlangsung sepanjang ceritanya dari korupsi sebagai masalah moril pribadi menjadi masalah sosial-politik dan perbenturan generasi. Secara implisit unsur kedua telah hadir pada awal ceritanya, ketika asisten muda yang masih meyakini cita-cita revolusi mendesak atasannya agar mereka bersama berjuang melawan korupsi, sesuai dengan norma dan nilai revolusi 'lepas dasi, berkemeja-celana pendek sesuai dengan hawa panas Indonesia, dan — selalu bersikap perwira, bertindak perwira, berpikir perwira. Kita butuh keperwiraan, tidak butuh tikus' (hlm. 42). Akhirnya si aku pencerita bukan lagi individu yang korup; ia termasuk angkatan yang sia-sia, tanpa keperwiraan, angkatan 'yang memanjangkan umur penjajahan' (hlm. 102), pergaulan berdosa dengan sistem kolonial yang terkutuk.

Gulat di Djakarta juga merupakan cerita yang moralis. Dan di sini pun kita melihat aspek ganda perjuangan moril: aspek

pribadi dan aspek sosial. Pergulatan ganda telah terkandung dalam pesan yang diberi kepada Sulaiman sebagai pemuda berumur tujuh belas tahun oleh ayahnya yang miskin, yang tidak sanggup memberikan apa-apa lagi kepada anaknya: 'Engkau harus belajar hidup sendiri. Hanya nasihatku, buatlah dunia yang jauh lebih baik untuk anak-anakmu kelak' (hlm. 6). Pada awalnya Sulaiman bersama isterinya dalam lingkungan keluarganya berhasil dalam pergulatan ini, terutama berkat loyalitas, kesabaran dan kerelaan Mina. Namun, ketika Sulaiman makin sadar bahwa suksesnya tergantung pada buruhnya 'di depannya terbentang pergulatan baru' (hlm. 54): pergulatan demi keadilan dalam hubungan kerja. Ia insaf bahwa yang mendorongnya untuk tetap memiliki perusahaannya bagi dia sendiri ialah keserakahan: 'Rasa keadilannya bergulat dengan keserakahannya kini. Dan keserakahan ini yang sesungguhnya selalu menolong hidup orang-seorang dalam dunianya. Rasa keadilan menuntut dengan hebatnya agar ia membagi-bagikan kemungkinan hidup' (hlm. 72-73). Untuk memperjuangkan cita-cita baru, ia terlibat dalam konfrontasi sengit dengan Mina, yang akhirnya mengakibatkan mereka keduanya mati.

Di atas telah dikatakan bahwa kata 'kemanusiaan' yang demikian sering terdapat dalam karya Pramoedya sebelumnya, tidak ada lagi dalam *Gulat di Djakarta*; namun, ungkapan seperti 'dunia manusia', 'sesama manusia', 'masyarakat manusia', serta 'keluarga manusia' bukan tak ada. Dan kata abstrak lain seperti 'kebahagiaan, keselamatan, kerelaan, kejujuran, keadilan, kesederhanaan, persahabatan' menunjukkan nilai-nilai yang dipertaruhkan, dengan oposisinya 'kejahatan, keserakahan', dan di sini pun 'dendam' (misalnya hlm. 51, 67). Khususnya 'kerelaan' merupakan konsep sentral dalam roman ini: Mina sejak awalnya 'rela menderita' (hlm. 14, lihat juga hlm. 25,26), dan Sulaiman makin insaf 'betapa kerelaan itu memainkan peranan penting dalam memperoleh kebahagiaan' (hlm. 33); bandingkan juga 'kita ini adalah keluarga yang berbahagia, yang selama-lamanya saling rela-merelakan dan maaf-memaafkan' (hlm. 49). Dan pa-

da akhir cerita, bila Sulaiman telah meninggal, pencerita menyimpulkan: 'ia telah kerjakan apa yang dianggapnya baik bagi persahabatan, keadilan kerja dan kerelaan' (hlm. 86). Kerelaan cukup luas konotasinya, misalnya mengandung unsur 'berani mengalah', 'suka berkorban', 'menerima dan menyerah'. Yang penting ialah kebahagiaan untuk segala manusia, dan itulah tanggung jawab setiap manusia pribadi. Dalam roman tentang keadilan kerja ini kita masih amat jauh dari keinsafan kesejarahan tentang pertentangan kelas dan oposisi mendasar antara penindas dan tertindas, yang menurut risalah Pramoedya pada tahun 1963 seharusnya menjadi prinsip pemimpin untuk seni sosialis-realis. Namun, karya ini tentang pergulatan demi keadilan kerja melawan keserakahan pribadi seorang pengusaha 'kapitalis' (sebuah kata yang juga belum terdapat dalam roman ini!) dapat dilihat sebagai satu langkah ke arah keinsafan yang lebih nyata dan spesifik tentang tanggung jawab dan keadilan sosial, walaupun suasananya masih bersifat romantis dengan keakraban antara 'bos' yang manusiawi dengan 'buruh'-nya yang tidak terpikir akan memberontak atau menuntut sesuatu.

Unsur moralis kuat juga dalam *Midah*. Ayah Midah akhirnya menjadi insaf bahwa segala kesengsaraan anaknya dan keluarganya pada umumnya diakibatkan oleh dosa. Tentang sifat khas dosa itu masih akan dibicarakan di bawah. Namun, kritik sosial pun bukan tak ada, khususnya dalam penggambaran nasib wanita muda yang terus-menerus menjadi korban dalam masyarakat yang dikuasai oleh laki-laki.[24] Permulaannya sang ayah yang tidak puas dengan Midah sebagai satu-satunya anak. Kemudian diakibatkan kelakuan ayahnya, Midah menjadi mangsa haji tua sebagai bini mudanya yang kesekian — semuanya ini tidak hanya stereotip dalam sastra Hindia-Indonesia, tetapi juga dalam kenyataan tertentu di Indonesia. Sebagai anggota rombongan pengamen, ia selalu diganggu oleh teman lelakinya, pertama oleh anak muda, kemudian setelah ia melahirkan anaknya oleh pemimpin rombongan yang pada awalnya berlaku sebagai seorang ayah yang melindunginya, namun ka-

lau kemudian Midah tidak menyerah, terpaksa ia pergi. Kekecewaan yang paling pahit dideritanya dari pihak lelaki yang sungguh ia cintai dan yang dianggap dapat dipercayai; namun untuk agen polisi itu pun hawa nafsu lebih penting daripada cinta. Midah menuruti kehendaknya, tetapi pada malam itu bayinya mulai menangis dan Midah menjelaskan kepada Ahmad mengapa: 'Dia menyaksikan bagaimana untuk pertama kali karena cintanya ibunya rela dinodai. Dan yang menodai adalah engkau' (hlm. 78). Sebab Midah tahu bahwa ia sebagai perempuan harus membayar harganya: 'Dan engkau, kak, engkau boleh terpandang sebagai orang baik-baik untuk selama-lamanya. Biarlah segala yang kotor aku ambil sebagai tanggung jawabku sendiri' (hlm. 93). Dan bila akhirnya ia menjadi terkenal sebagai penyanyi radio dan bintang filem, sekali lagi ia tahu bahwa ia kehilangan sesuatu yang hakiki: 'Kesusilaan dan ketertiban, perabaan antara baik dan buruk yang dibawanya dari rumahnya, kini tidak membangkitkan pikiran lagi padanya' (hlm. 111). Untuk karier sebagai penyanyi, Midah sebagai wanita harus mengorbankan nilai-nilai dan harkatnya sebagai manusia.

Dengan demikian cerita ini dapat juga dibaca sebagai pengaduan atas kekuasaan kaum lelaki serta kesewenang-wenangannya dalam masyarakat Indonesia. Bukan pertama kali kita melihat Pramoedya dalam karya sastra membela wanita dalam kedudukan sosialnya yang lemah — dan juga bukan kali terakhir. Sekaligus menariklah dan unik dalam karya Pramoedya bahwa Midah, betapa pun banyaknya yang harus dikorbankan, memperoleh kebebasan dalam kesenian. Motif ini: seni yang membebaskan dan membahagiakan, bahkan memberikan pertahanan final terhadap segala ketakadilan dan mala petaka, meresap seluruh cerita ini.

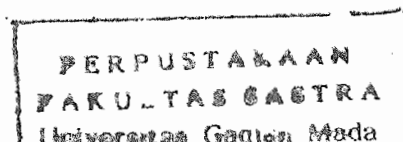
Tentang struktur ketiga cerita ini serta teknik naratif yang diterapkan di dalamnya masih perlu dikemukakan beberapa hal. Pertama, tentang *Korupsi*. Mungkin kesan pertama roman ini seakan-akan tidak seimbang. Langkah pertama ke arah korupsi protagonis disajikan dengan panjang lebar, kalau bukan

bertele-tele, sedangkan bagian kedua, cerita tentang kejayaan awalnya dan keruntuhannya yang menyusul secara tak terhindarkan, digambarkan hampir secara sketsa saja. Namun, dalam pengupasan lebih lanjut susunan cerita yang demikian ini masuk akal: justru langkah pertama itu serba memutuskan. Cara Pramoedya mengembangkan ini cukup menonjol: seakan-akan tegangan pada awal cerita telah ditiadakan, ketika si aku pencerita menjelaskan bahwa telah 'terniat dalam hati'-nya untuk *mengerjakan* korupsi. Dari awal mulanya tekanan penuh diletakkan pada *kata* korupsi dan pada obsesi protagonis untuk kata itu:

> 'Dan akhirnya terniatlah dalam hati, seperti sudah jamak di masa ini: KORUPSI.
> Berkali-kali kata itu bergetar dengan hebatnya baik di mulut maupun di hati: korupsi, korupsi, korupsi. Akhirnya teguhlah niatku untuk mengerjakannya juga. Berdengung kata itu: korupsi. Tiap dinding dan tiap benda di kamar serasa [merasa] ikut menggigilkan kata yang itu-itu juga: korupsi! korupsi!' (hlm. 6[25]).

Jadi, kata mendahului perbuatan, dosa yang sungguh-sungguh terkandung dalam kata yang menjadi semacam ikon: 'pada awalnya adalah kata'. Juga perbantahan yang keras dengan isterinya dan asistennya, Sirad, berkisar pada kata, seperti misalnya ternyata dari dialog yang singkat ini:

> 'Mengapa engkau? Sakit? tanyaku.
> Engkau tidak berniat, bukan? tanyanya.
> Berniat? Berniat apa?
> Korupsi!
> Seperti geledek kata itu menyambar pendengaranku' (hlm. 27/8).

Tekanan pada kata yang mendahului perbuatan diungkapkan oleh perkataan yang terus-menerus dipakai: 'niat'. Korupsi dan dosa tidak dimulai dengan perbuatan pertama yang tidak jujur atau menyeleweng, dalam hal ini penjualan alat kantor, melainkan dengan niat untuk melakukan korupsi. Hal ini mengingatkan kita pada tekanan yang dalam Islam, baik dalam ilmu

fikih maupun dalam praktek agami diletakkan pada niat. Setiap ibadat atau menjalankan syariat baru sah kalau didahului oleh pengucapan niat untuk melakukan perbuatan itu. Secara faktual niat *adalah* perbuatan. Syahadah yang diucapkan atau sembahyang yang dilakukan tanpa mengucapkan niat tidak sah, walaupun segala syarat lain telah dipenuhi secara tepat.

Demikian pula yang menentukan perbuatan korupsi ialah saat niatnya lahir dalam hati dan katanya 'bergetar' dalam mulut dan hati.[26] Begitu kata itu terungkapkan dan terdengar, maka *point of no return* telah dilewati. Perbuatan hanya menjadi penjelmaan tak terelakkan dari kata. Maka dalam cerita ini tekanan penuh diberikan pada saat menentukan ketika niat dan kata itu lahir dalam hati dan mulut pegawai itu.

Sudah tentu pendekatan ini oleh pengarang ada konsekuensinya bagi pembaca. Sesudah permulaannya yang relatif panjang tidak dikembangkan lagi tegangan tentang keputusan moril yang selanjutnya perlu diambil oleh pencerita dalam proses perubahannya dari pegawai yang loyal dan jujur menjadi pengkhianat norma dan cita-cita masa dulunya sendiri serta negerinya. Sesudah halaman kedua plotnya berkembang hampir dengan semacam kefatalan. Pembaca diarahkan, tidak kepada apa yang akan terjadi, tetapi kepada bagaimana terjadinya. Karena itu, mungkin cerita ini tidak cukup menegangkan bagi pembaca yang mendekatinya dari konvensi-konvensi naratif lainnya. *Korupsi* bukan cerita krimi yang mendebarkan hati!

Hal yang bersamaan ditemukan dalam *Midah*. Buku ini pun diarahkan oleh semacam kefatalan, dalam arti bahwa perkembangan selanjutnya telah ditentukan mulai dari bab pertama, berdasarkan 'dosa purba'-nya sang haji, ayah Midah, yang dengan dua kata Arab yang sangat berat bobotnya disebut 'murtad' dan 'ingkar akan kehendak Tuhannya' (hlm. 7). Itulah yang secara tak terelakkan mengakibatkan keruntuhan dia sendiri serta perusahaan dan keluarganya: 'Orang yang dahulu selalu merasa puas akan dirinya, akan kejayaan dan kebenaran dirinya ini kini mengalami ketumbangan segala: perusahaan, iman, hari

depan dan kebesaran yang hendak dipamerankannya di kampung asalnya — Cibatok' (hlm. 54).

Ia mulai insaf bahwa ia sendiri bertanggunjawab atas nasib sial Midah; ia malah menyebut dirinya 'kejam' dan minta maaf. Hidup Midah pun dihancurkan oleh kata ayahnya yang murtad dan tak patuh. Sekali lagi kata-kata, bukan perbuatan yang menentukan nasib manusia. Begitu ayah mengucapkan keinginannya untuk mendapat anak lagi, walaupun ia langsung menyesal, terjadi situasi yang fatal dan tak terbalikkan: 'Ia berpuasa. Ia bersedekah. Tetapi kata-kata terlepas dan takdir Tuhannya itu merupakan dua kekuatan yang berperang dalam sanubarinya'.[27] Setelah 'dosa purba' ini dilakukan, maka panggung telah tersiapkan untuk tragedi. Pembaca tidak perlu lagi merasa tegang tentang penghabisannya. Ia hanya dapat menyaksikan bagaimana tragedi itu berlangsung.

Kesimpulan

Tiga buku yang dibicarakan di atas pastilah bukan karya Pramoedya yang paling mengesankan atau paling indah. Ketiganya menunjukkan kelemahan tertentu. Namun, baik dari segi relevansinya sendiri maupun dari segi perkembangan Pramoedya sebagai pengarang kreatif, karya itu juga ada pentingnya. Dengan tiga roman ini, Pramoedya melakukan eksperimen dengan bentuk-bentuk dan tema-tema baru dan juga dengan pendekatan kenyataan yang baru. Ilham utamanya tidak lagi didapatinya dalam pengalaman sendiri atau dalam observasi langsung tentang manusia serta realitas di sekitarnya. Tidak ada lagi 'latar nyata yang meyakinkan', sebagai dasar kukuh untuk plotnya; tidak ada lagi kenyataan hulu yang dapat dikenal kembali yang bermuara secara wajar dalam pencitraan hilir ceritanya. Bukunya masih tetap bersituasi di Jakarta, namun kotanya hampir tidak dapat dikenal kembali kekhasan atau geografinya. Amilah, ibu Sa'aman, yang berangsur-angsur menjadi gila dalam *Keluarga Gerilja*, dalam pengembaraannya sekeliling kota itu dapat kita ikuti pada peta Jakarta. Tetapi, petualangan

Midah dengan rombongan pengamen tak terlacak. Pengalaman Farid dalam *Ditepi Kali Bekasi* di garis depan perjuangan gerilya dapat kita sertai dari hari ke hari dan dari tempat ke tempat. Tetapi situasi Sulaiman sekeluarga dan tempat bengkelnya dalam pergulatannya di Jakarta tidak dirincikan. Pegawai korup dalam *Korupsi* tidak dapat ditempatkan dalam jabatan atau badan pemerintah spesifik. Plot ketiga cerita ini juga lebih bersifat sketsa yang khusus disesuaikan dengan tema pusatnya dan apa saja yang tidak langsung relevan untuk tema itu ditinggalkan saja. Evokasi kehidupan sehari-hari orang Jakarta yang demikian menonjol dalam kebanyakan *Tjerita dari Djakarta* dan semua karya awal Pramoedya di sini sama sekali dikelatarbelakangkan atau pun dihilangkan.

Masih ada perbedaan lain yang cukup menonjol antara tiga buku tadi dengan kebanyakan cerita yang sebelumnya dibicarakan. Ketiga roman ini mengandung pesan atau setidaknya semacam kesimpulan yang pada akhir ceritanya disampaikan kepada pembaca. Dalam *Gulat di Djakarta* pencerita mengatakan bahwa memang Sulaiman tidak akan menikmati lagi hasil jerih-payahnya, tetapi hidupnya tidak percuma: 'Namun ia telah kerjakan apa yang dianggapnya baik bagi persahabatan, keadilan kerja dan kerelaan' (hlm. 86). *Korupsi* berakhir dengan kunjungan bekas asistennya kepada Abas dalam penjara. Dan pada akhirnya Abas sebagai pencerita mengatakan: 'Engkau mesti menang, engkau harus menang.' Kemudian asisten berangkat, Abas masih mendengar 'bunyi sepatunya berderak dan bergema-gema [...] akhirnya hilang di dunia yang besar, di gelanggang perjuangan di mana ia dan angkatannya sedang menjawab tantangan hari depan — buat dirinya, buat tanah air dan sejarahnya' (hlm. 102). Juga penghabisan *Midah* merumuskan secara kesimpulan apa yang terjadi dalam hidupnya, tanpa ada seorang pun yang mencoba memahaminya:

> 'Sejarah Midah –Simanis Bergigi Emas– mulailah dari sini, sebagai penyanyi.

Sejarah Midah –Simanis Bergigi Emas– telah lama lenyap, sebagai wanita' (hlm. 111).

Ketiga cerita ini menghadapkan pembaca dengan masalah nyata yang terpadu dan dikembalikan pada yang hakiki: pergulatan perantau-perantau di Jakarta untuk penghidupan; masalah keadilan kerja dalam perusahaan; korupsi dan berkaitan dengan itu masalah angkatan tua yang mentalnya ketularan kolonialisme, bertentangan dengan angkatan revolusioner sejati; situasi wanita yang gawat dalam masyarakat Indonesia; tempat dan makna seni; kaitan kata dengan perbuatan, dengan makna 'niat' dan dosa dalam konteks yang ditentukan oleh pemikiran Islam. Dan khususnya revolusi yang gagal, kemerdekaan yang sia-sia untuk orang biasa di Jakarta, kaya maupun miskin, terkemuka atau urakan.

Banyak di antara tema dan motif yang dibicarakan masih akan kembali dalam karya Pramoedya selanjutnya. Namun, kemudian ia kembali lagi ke penciptaan karya rekaan atas dasar kenyataan hulu yang kongkret walaupun ini bukan lagi kenyataan yang dikenalnya dari observasi sendiri. Mungkin pengarang sendiri tidak begitu puas dengan penciptaan tiga roman yang agak bebas ini, tanpa latar yang kukuh dalam realitas. Mungkin ia merasa terdorong mencari pegangan yang lebih kuat lagi dalam kenyataan: pegangan yang pada awalnya ditemukannya dalam Blora masa mudanya, dalam kenang-kenangan dari garis depan, dalam kenyataan revolusi yang dihayatinya secara intensif, dalam kehidupan di penjara, dalam peninjauan revolusi yang 'gagal' di Jakarta pada awal tahun lima puluhan. Pegangan itu kemudian akan dicarinya dalam sejarah. Dalam hal itu sudah tentu keyakinan ideologi yang makin jelas dipeluknya memainkan peran penting: bangsa Indonesia yang masih menderita 'udim sejarah' harus tahu sejarahnya untuk dapat bertahan secara ideologis. Karya-karya itu akan menjadi pokok bab-bab yang akan menyusul.

Bab IX

Ideologi Dan KreatvitaS

Pengantar

Dalam Bab 1 telah diuraikan dengan cukup panjang perkembangan ideologi Pramoedya dan kegiatannya di bidang organisasi sosio-politik dalam masa antara 1956 dan 1965. Dalam bab ini karya-karya sastranya dari masa yang sama akan dikupas. Yang akan dibicarakan adalah roman singkat *Sekali Peristiwa di Banten Selatan*, beberapa cerpen dan roman lengkap *Gadis Pantai*. Sudah tentu akan diberi perhatian pada masalah sejauh mana karya sastra membayangkan keyakinan ideologi pengarang, atau bahkan bertujuan menyokong keyakinan itu.

Cerita-cerita ideologis

Sekali Peristiwa di Banten Selatan (1958) berkaitan langsung dengan aktivitas kemasyarakatan Pramoedya pada masa itu. Ideologi politik Lekra atau sosial realistis eksplisit belum terdapat dalam buku kecil ini (hanya seratus halaman, format kecil), paling-paling dapat dilihat sebagai contoh tipikal *avant la lettre* tentang penerapan slogan yang kemudian dipaksakan di kalangan Lekra pada seniman sebagai 'turba', turun ke bawah, atau bercampur dengan rakyat. Namun, pada masa roman Pramoedya ini terbit, slogan itu belum dirumuskan seperti ditunjukkan oleh Keith Foulcher dalam studinya mengenai Lekra.[1] Pemimpin PKI, Nyoto, pada kongres nasional pertama Lekra (Januari 1959) di Solo dalam ceramahnya untuk pertama kali merumuskan prinsip bahwa seniman secara faktual harus campur dengan rakyat yang kepentingannya harus diabdikannya dalam karya-karyanya, dan baru kemudian prinsip ideologi 'turba' itu dirumuskan secara eksplisit.

Bagaimanapun, mendahului penulisan roman tersebut, Pramoedya mengunjungi daerah yang menjadi latarnya dan mendapat inspirasi dari pengalaman setempat. Tokoh utamanya adalah petani polos di Banten yang seperti seluruh rakyat yang miskin dan dibodohkan dalam dusunnya dihisap darahnya oleh juragan Musa, tuan tanah yang menjadi kaya dan berkuasa berkat tipu daya dan korupsinya. Bila Ranta akhirnya berhasil mendapat bukti bahwa Musa sekongkol dengan pemberontak Darul Islam yang gerombolannya merajalela di daerah itu, ia menghadap komandan militer setempat, orang baik yang bersedia membantu. Ranta juga berhasil mengerahkan sesama orang desanya untuk menyingkap tingkah laku Musa dan secara gotong royong melakukan aksi melawan Darul Islam yang kemudian dikalahkan. Roman berakhir dengan euforia: para petani bekerja untuk masa depan baru, sekolah dibangun kembali, para wanita mulai belajar membaca dan menulis, juga berkat bantuan isteri Musa yang meski berasal dari kalangan priayi, namun telah bertobat dan mulai sadar akan tanggung jawabnya yang sungguh. Akhirnya mereka bersama-sama melagukan nyanyian gotong-royong.

Cerita ini tampaknya ditulis untuk dipanggungkan, seperti ternyata dari awal keempat babnya yang semuanya memberi petunjuk untuk pementasan.[2] Juga di tempat lain terdapat catatan atau fragmen teks yang ditujukan kepada sutradara, bukan kepada pembaca umum. Dialog mengambil tempat yang besar. Namun, karya ini seluruhnya datar, banal, dan tak seberapa menarik. Plotnya memanfaatkan hal-hal yang tidak masuk akal dan tipu daya yang mengingatkan kita pada lenong. Watak-watak semuanya digambar dengan warna hitam-putih, latarnya sangat konvensional. Bahasa, juga dalam dialog, kurang tajam, tidak ada ironi atau kejenakaan; majas-majas yang orisinal dan kreatif yang sering merupakan kekuatan Pramoedya, juga dalam cerita lain yang tidak begitu menarik, hampir tidak ada.

Pesannya tak dapat disalahpahami: rakyat harus membela diri, meninggalkan sikap nerimo, dan harus bersatu padu; ber-

satu petani bisa kuat dan dapat mengalahkan setiap musuh. Mungkin pembaca merasa heran atas kerja sama yang diidealkan antara tentara dan petani yang miskin. Sebab pada pembaca modern sering terdapat citra yang lain sekali tentang peran tentara dan jenderal-jenderalnya dalam kaitannya dengan rakyat kecil di daerah pedesaan dan tentang pertentangan mutlak antara tentara dan gerakan kiri. Bagaimana mungkin citra yang ditimbulkan oleh buku ini cocok dengan cita-cita ideologis yang pada masa itu makin menjelma pada pikiran Pramoedya, jangan disebut lagi pengalaman Pramoedya sendiri dengan tentara di kemudian hari? Dalam hal ini jangan dilupakan bahwa dalam ideologi gotong royong Soekarno pada masa itu tentara merupakan bagian dari kesatuan dan persatuan nasional, harus berjuang bersama dengan rakyat, bukan menjadi musuhnya. Nyoto, pemimpin PKI, pun pada masa itu menyokong pendirian ideologi Soekarno dan membela kerja sama antara negara, tentara, dan warga masyarakat.[3] Bagaimanapun, pada tahun 1958 Pramoedya sendiri penganut bergairah cita-cita gotong royong Soekarno, juga dalam politik. Lagi pula dalam roman ini tokohnya komandan satuan tentara kecil, yang pertama-tama dipentaskan sebagai contoh bagaimana tentara dan pemimpinnya seharusnya berlaku, bukan bagaimana praktek tindak-tanduknya. Dalam pendahuluan roman itu, Pramoedya sendiri juga menjelaskan alasannya mencita-citakan gotong royong: 'Gotong royong ini sangat kupujikan pula, terutama sekali karena sampai dewasa ini mengejek dan mencaci para pemimpin dan pemerintah telah menjadi mode, sebagai overkompensasi daripada jiwa yang tak tahu mencari arah yang benar.'[4]

Apa pun maksud tujuan pengarang, gambar-gambar orang di Banten, baik penjahat Musa maupun pahlawan rakyat, Ranta dan kawan-kawannya, terlalu dibuat-buat, mereka kehilangan ciri-ciri manusia biasa, tidak ada nuansa lagi. Tidak ada *chiascuro* yang dalam karya-karya Pramoedya, lebih dahulu maupun kemudian, menjadikan tokoh-tokoh yang memperjuangkan kemerdekaan rakyat dan keadilan melawan kesewenang-wenang-

an demikian mempesona dan meyakinkan. Seni di sini memang terdesak oleh ideologi.

Dalam tahun-tahun sesudah penerbitan roman kecil ini, pendirian dan keyakinan ideologi Pramoedya makin menajam. Dalam hubungan ini dapat dirujuk pada cerita pendek yang juga merupakan hasil perjalanan Pramoedya, kali ini ke Sumatra Barat, yang telah disebut dalam Bab 1 buku ini. Perjalanan ini pun yang bertujuan untuk mengadakan hubungan baik dengan pelajar setempat, dilakukan dalam rangka kerja sama seniman dengan pimpinan tentara. Ceritanya langsung menyangkut pengalaman Pramoedya di 'lapangan', seperti ternyata dari nama-nama seniman yang termasuk rombongan Pramoedya. Cerpen ini yang judulnya *Yang Pesta dan Yang Tewas*,[5] meriwayatkan tentang malam perpisahan ramah-tamah yang diselenggarakan oleh tentara buat rombongan seniman yang mengunjungi Padang dan yang keesokan harinya akan berangkat pulang ke Jakarta. Pada acara tarian Melayu serampang duabelas yang terkenal, yang penari perempuannya secara bergiliran mengulurkan selendang kepada para lelaki, komandan tidak menyambut undangan itu. Baru kemudian ternyata bahwa sewaktu pesta itu berlangsung, ia mendapat kabar bahwa sebuah pesawat tempur menghilang dalam cuaca buruk di daerah pegunungan yang dikuasai musuh, sehingga anak buahnya diduga gugur. Dan ketika pulang ke hotelnya, pencerita termenung-menung: 'Alangkah mengerikan mati di daerah musuh, dalam hujan dan begitu dinginnya, sewaktu kami riuh-rendah berpesta di rumah yang hangat, diterangi lampu listrik, dengan musik dan dengan kesenian, dengan gelak dan dengan makanan'.

Tidak banyak yang disumbangkan oleh cerita ini pada pemahaman kita tentang kesanggupan Pramoedya sebagai pencerita, tetapi inilah contoh lagi yang menarik betapa Pramoedya adakalanya langsung mentransformasikan fakta-fakta yang dialaminya menjadi semacam fiksi.

Menjelang berakhirnya period ini pada tanggal 30 September 1965 dengan peristiwa yang demikian dramatis, juga bagi

Pramoedya sendiri, ia muncul dengan cerita yang baik karena isinya, maupun karena konteks sosio-politik penulisan dan penerbitannya, merupakan manifestasi paling jelas tentang rasa keterlibatan Pramoedya dalam politik komunis di Indonesia, walaupun ia tidak pernah menjadi anggota PKI. Cerita ini, berjudul *Paman Martil*, dimuat dalam kumpulan cerpen yang diterbitkan 'menyambut ulang-tahun ke-45 PKI'.[6] Pada penutupnya disebut bahwa cerita ini berdasarkan berita-berita dalam harian *Sin Po*, 1926-1927, dan beberapa wawancara. Tokoh utamanya tukang sepatu keliling, yang mendapat nama dari alatnya yang terpenting. Ia komunis yang aktif, yang karena keyakinan politiknya terlibat dalam konflik dengan beberapa penghuni lain rumah petaknya, sehingga terpaksa ia pindah. Pada malam 13 November 1926, datang pengerahan dari partai untuk pemberontakan yang akan dimulai, dan Pak Martil ikut bergerak dalam aksi perebutan kantor telepon Betawi yang, walaupun hanya untuk beberapa jam saja, sukses.[7] Ketika para pejuang terpaksa mengundurkan diri karena kekuatan tentara penjajah yang terlalu besar, Paman Martil yang telah terluka dan dibungkus dengan bendera merah bersama palu dan arit, ditembak mati dekat rumah kecilnya yang terbakar karena penembakan itu. Namun, rakyat Jakarta masih berbulan-bulan lamanya menyanyikan lagu untuk memperingatinya.

Paman Martil secara khas mewakili pahlawan yang bersedia mengurbankan segala sesuatu demi partai dan cita-citanya yang pantang menyerah dalam perjuangan melawan kolonialisme dan imperialisme yang terkutuk, sehingga baginya perlawanan itu sendiri sudah merupakan kemenangan.[8] Cerita ini harus dipahami dalam rangka konflik ideologi yang makin menajam dan tidak meninggalkan kesangsian apa pun tentang tempat pengarangnya dalam pertentangan antara kanan dan kiri, juga kalau kita memperhitungkan kesempatan yang melantarankan penulisannya. Mungkin cerpen ini sebentar dapat memikat penganut ideologinya, tetapi bagi pembaca lain nilainya sama rendahnya dengan kebanyakan karya seni yang dihasilkan

oleh ideologi Lekra pada masa itu. Satu-satunya hal yang menarik bagi saya ialah cerita ini membuktikan usaha Pramoedya untuk menggali bahan-bahan sejarah sebagai sumber inspirasi sastra.

Syukurlah jumlah karya Pramoedya semacam ini hanya sedikit sekali, juga dalam waktu ia secara bergairah menganut dan mempropagandakan realisme sosialis dalam wujud Indonesianya. Kalau dilihat dari belakang, perumusan prinsip-prinsip ideologi-artistiknya yang eksplisit jauh lebih kurang penting untuk perkembangan kesenimanannya daripada minat sejarah yang memang diasah dan dirangsang oleh prinsip itu. Dalam Bab 1 juga telah disebut biografi Kartini yang ditulis oleh Pramoedya pada masa ini. Yang mempesonanya dalam tokoh ini ialah cara ia merasa satu dengan rakyat Jawa biasa, sehingga ia bersedia mempertaruhkan seluruh hidupnya untuk itu. Pramoedya menekankan betapa Kartini tidak hanya menarik perhatian seluruh dunia pada kecemerlangan seni ukir Japara, melainkan juga dan terutama memperjuangkan perbaikan keadaan sosial para pengukir dan tukang mebel melawan segala perlawanan dan halangan; betapa Kartini mengumpulkan cerita rakyat dan nyanyian rakyat Jawa sebab di dalamnya ia mendengar suara bangsanya dengan segala hikmat dan kekayaan batinnya; betapa ia sebagai ahli batik memang menulis karangan tentang bentuk seni itu yang dinilai tinggi, juga di kalangan antarbangsa, tetapi bukanlah dengan maksud sekadar 'ilmu demi ilmu'; dalam hal ini pun Kartini merasa satu dengan rakyat dan lewat karyanya ia hendak berikhtiar agar wanita yang mahir dalam seni itu mendapat nasib yang lebih baik.

Khususnya dalam pendapat Kartini tentang menulis, Pramoedya mengenal jiwa yang sangat akrab dengan jiwanya sendiri. Kartini pun ingin memanfaatkan penanya untuk kebaikan bangsanya sebab ia tahu bahwa itulah bakatnya yang paling besar dan kuat. Pramoedya mengutip surat Kartini yang menjelaskan pendapatnya bahwa sebagai penulis ia dapat berarti lebih banyak bagi bangsanya daripada sebagai guru: 'Sebagai

pengarang, saya akan dapat bekerja dalam *kalangan luas* untuk mewujudkan cita-cita saya dan untuk mengangkat derajat, memajukan bangsa kami'.[9] Sebelumnya, Kartini juga sudah pernah menulis bahwa dalam roman yang baik, ia mengharapkan tujuan, tendens. Sebab seniman terutama mempunyai fungsi sosial. Di antara banyak citra-citra 'mulia' Kartini yang sejak 1900 diciptakan oleh orang-orang Indonesia maupun Belanda, gambar Pramoedya yang lebih 'kerakyatan' merupakan komplemen yang perlu disambut baik.

Gadis Pantai dalam Kota Besar

Penelitian Pramoedya tentang kehidupan dan surat-surat Kartini juga mempunyai arti yang langsung bagi karya kreatifnya. Sebab pada masa ia begitu sibuk dengan ideologi politiknya, sehingga dapat dikhawatirkan bahwa pencitraan dan keindahan untuk selama-lamanya akan ditimbuni oleh niat baik dan slogan politik, ia sempat menerapkan intan yang sangat mulia pada mahkota perkaryaan yang mengesankan: roman *Gadis Pantai*. Roman ini adalah gambar gadis kampung nelayan yang berumur empat belas tahun di pantai Utara Jawa yang 'terpilih' oleh Bendoro Rembang sebagai isteri (sementara-)nya, teman seranjang, bukan teman hidupnya, menunggu perkawinan dengan wanita priayi yang sederajat dengan dia. Sejak masa mudanya, Pramoedya sendiri telah kenal Rembang, tetapi itu juga kota yang terletak di daerah tempat Kartini lahir, hidup, dan meninggal, yaitu Kabupaten Jepara-Rembang. Sekali lagi fakta dan fiksi berdekatan: riwayat (*history*) Kartini ditransformasikan menjadi cerita (*her story*) gadis pantai tak bernama.[10]

Hubungan antara cerita ini dan kenyataan juga secara eksplisit diadakan dalam roman itu sendiri: mula-mula kita membaca betapa Gadis Pantai[11], mental maupun faktual dipersiapkan oleh cerita-cerita abdinya untuk kedudukan tinggi yang boleh diembannya untuk sementara waktu. Salah satu di antara cerita itu menyangkut perkawinan dan wafatnya Raden Ajeng Kartini (hlm. 36). Dan kemudian ternyata Gadis Pantai sebelumnya

sudah tahu siapa Kartini itu. Kota Rembang dihiasi untuk pesta perkawinan baru sang bupati, kali ini dengan seorang putri Solo. Gadis Pantai masih ingat betul bagaimana pada kesempatan perkawinan Kartini, ayahnya dikerahkan ke kota bersama seluruh rakyat, untuk memberi penghormatan kepada sang bupati; ia tahu juga betapa singkat hidup 'Den-ajeng Tini' dan bahwa Kartini sendiri sebenarnya tidak setuju dengan perkawinannya yang oleh ayahnya akhirnya diurus atas paksaan pembesar kolonial. Gadis Pantai sedemikian mengidentikkan diri dengan Kartini sehingga ia sendiri ingin mengasuh dan menimang bayinya. Ikatan lain cerita ini dengan realitas lebih nyata; ikatan itu terkandung dalam persembahan buku ini kepada 'dia, nenekdarahku sendiri, pribadi yang kucintai, kukagumi, kubanggakan'. Nenek itu nampaknya wanita bertubuh 'kecil ramping. Setiap hari punggungnya dibebani bakul besar dalam gendongan selendang. Dia datangi rumah para priayi. Beli barang bekas, pakaian, botol kosong, rosokan. Sampai bakulnya penuh. Baru ia menjualnya di pasar.' Dan 'barang rosokan aneh, dinilainya cantik ... dengan wajah mulus berseri dihadiahkannya padaku, atau adikku...'. Namun, di masa Jepang 'tubuh kecil ramping itu merosot tua. Pakaiannya jadi lusuh, kumuh' dan ia 'kehilangan kekuatan'. Pada kesempatan pencerita, yakni cucunya pergi ke Jakarta, ia berjanji,

> 'Mbah, kalau sudah mampu cari rejeki sendiri nanti kukirimkan sarung untukmu. [...] Inilah tebusan janjiku. Pada dia yang tak pernah ceritakan sejarah diri. Dia yang tak pernah kuketahui namanya. Maka cerita ini kubangun dari berita orang lain, dari yang dapat kusaksikan, kukhayalkan, kutuangkan.'[12]

Ahli sastra dapat berbeda pendapat apakah pendahuluan semacam ini termasuk teks roman atau lepas dari padanya dan apakah pencerita pendahuluan identik dengan pengarang roman atau dengan pencerita fiksionalnya. Namun, dalam *Gadis Pantai* hal ini adalah masalah semu, sebab pembaca diarahkan ke pengakuan identitas kedua tokoh itu. Lalu ia ingat seorang

nenek lain, nenek rekaan, bahkan nenek yang dimimpikan oleh pencerita yang menciptakannya: perempuan yang ditemui oleh si aku dalam cerita *Blora* ketika ia tiba di Blora dan berjalan dari stasiun ke rumahnya, peminta tua yang menjijikkan, berambut putih, kumal dan masam, dan kuduknya penuh kudis, yang mula-mula bahkan tidak dikenal kembali oleh pencerita, namun ternyata neneknya yang kemudian mengantarnya ke kuburan ibu dan adik bungsunya.[13]

Apakah ini dicari terlalu jauh, kaitan antarteks antara dua nenek ini? Namun, pada masa Gadis Pantai dirampas satu-satunya milik yang paling dicintainya: anak kecilnya, yang harus ditinggalkan dalam gedung priayi, sedangkan ia sendiri dibuang sebagai barang rongsokan, ia tidak mau pulang bersama ayahnya ke kampung nelayan di pantai. Ia pergi, masih tetap tanpa nama seperti nenek pendahuluan roman dan nenek *Blora*, ke Selatan, ke Blora, ke masa depan yang tidak diketahui. Tanpa nama, memang — tetapi tidak diketahui? Pencerita Pramoedya memperkenalkan dan menghidupkannya untuk selama-lamanya; ia mengangkatnya sebagai neneknya, yang lewat pencitraannya akan hidup terus dalam cerita; berkat fiksinya ia menjadi fakta dalam hidupnya dan dalam hidup pembaca-pembaca karyanya. Ironi sejarah memang merampas gambar-gambarnya dari periode antara masa muda dan masa neneknya: karena kehancuran naskah bagian selanjutnya *Gadis Pantai*, kita tidak sempat mengikuti jalan hidup Gadis Pantai sampai nenek; namun justru hal itu meningkatkan nilai potret-potretnya yang masih tinggal.[14]

Mula-mula roman itu menceritakan bagaimana Gadis Pantai 'bunga kampung nelayan sepenggal pantai Keresidenan Jepara Rembang' (hlm. 1) di luar kemauannya di-'pasok' oleh orang tuanya ke gedung besar di Rembang. Ia tiba di dunia yang sama sekali asing baginya, dan terpaksa hidup dalam kesepian yang hampir mutlak. Ia hanya dapat berkomunikasi dengan seorang pelayan tua, yang lewat cerita-cerita dan nasihat-nasihat yang tak habis-habisnya 'menyabarkan keliaran Gadis

Pantai dan mentertibkannya sebagai wanita utama' (hlm. 36). Yang paling penting baginya ialah ketaatan dan penyerahan mutlak pada kehendak tuannya. Gadis Pantai cepat belajar, bahkan mulai merasa akrab dengan tuannya itu. Kalau tuannya tidak ada, ia merasa kehilangan dan cemburuan sebab telah memahami bahwa kedudukannya sebagai 'wanita utama' sangat sementara. Sebagai akibat krisis intern yang nampaknya tak seberapa artinya, abdinya yang setia itu dibuang. Gadis Pantai sekarang sama sekali sendirian, dan situasinya menjadi lebih sulit lagi bila ia diberi abdi baru bernama Mardinah. Ini seorang janda muda, anak priayi rendahan, yang dapat membaca dan menulis dan merasa jauh di atas Gadis Pantai yang selalu merasa dihina dan terancam olehnya. Lagi pula ia mengetahui bahwa Mardinah dititipkan oleh isteri Bupati Demak yang sangat jengkel, sebab Bendoro Rembang masih tetap belum kawin dengan yang sederajat; wanita itu memainkan jarumnya lewat Mardinah untuk menyingkirkan Gadis Pantai.

Gadis Pantai kemudian mendapat izin untuk mengunjungi orang tuanya, namun ia harus didampingi Mardinah selaku penjaga. Semasih dalam dokar ke kampungnya peran kedua perempuan itu sudah terbalik: makin dekat ke kampungnya dan ke laut, makin bergairah Gadis Pantai; karena gurauannya dengan kusir dokar yang cukup ramah tapi tidak dianggap patut bagi wanita dari gedung besar, ia mengusik dan mengejutkan Mardinah yang selain itu pun sangat tidak senang berada dalam lingkungan yang kasar dan mengerikan itu. Namun, pulang kampung itu bagi Gadis Pantai tidak membawa apa yang diharapkannya. Ternyata telah ada jarak yang jauh antara orang tuanya dan penduduk kampung pada satu pihak dan dia sendiri, wanita kota, pada pihak lain. Akibatnya ia dalam dunianya sendiri pun merasa kesepian dan terasing. Selama kediamannya di kampung itu ternyata ada komplotan untuk menghabisinya, namun komplot itu gagal dan akhirnya Mardinah yang juga terlibat, untuk menghindari nasib yang lebih parah lagi, terpaksa menerima perkawinan dengan si Dul, pendongeng kampung,

sehingga ia harus menetap di sana. Tetapi Gadis Pantai harus kembali lagi ke penjaranya di kota. Lalu ia hamil, melahirkan anak dan menikmati keibuannya. Namun anaknya yang 'hanya' perempuan saja, bagi ayahnya sama sekali tidak berarti. Empat puluh hari sesudah kelahiran anaknya, Gadis Pantai disuruh pergi oleh Bendoro (isteri, walaupun dikawini dengan resmi, tidak berhak apa-apa dalam dunia kepriayian), dengan larangan keras: ia tidak boleh kembali dan melihat anaknya. Gadis Pantai harus melupakan bahwa ia pernah melahirkan anak.

Berdasarkan tema pokoknya, buku ini dapat disebut roman sosial-kritis tentang nasib gadis rakyat biasa yang di-'hadiah'-i untung baik menjadi teman ranjang seorang priayi dan melahirkan anak serta tentang kesewenang-wenangan yang terakhir dan ketakberdayaan yang pertama. Namun, kritik tentang pembagian kekuasaan yang tak merata, tentang kemiskinan dan kekayaan, tentang tirani dan korbannya itu, sama sekali tidak disajikan dalam gambar 'realistis' tentang kenyataan sosial. Sebagian kecil saja buku ini berlatarkan kampung nelayan, sedangkan latar utamanya ialah kota Rembang; identitas kota ini pun ternyata hanya sambil lalu. Kita praktis tidak mendengar apa-apa tentang kota itu dan kehidupan orang di dalamnya. Sepanjang ceritanya, kita berada dalam gedung besar, kediaman sang Bendoro, bahkan kehidupan di sana tersembunyi bagi kita. Sudah tentu ada abdi-abdi, namun mereka hanya bayang-bayang di latar belakang, kecuali yang satu, pembantu pribadi Gadis Pantai. Adakalanya ada pengunjung dan kita mendapat gambar mereka yang samar-samar, tanpa penjelasan siapa mereka. Misalnya ada wartawan Cina yang mendengar desas-desus tentang serangan bajak laut atas kampung nelayan dan ingin tahu lebih banyak. Namun, ia digertak oleh Bendoro, lalu diusir. Pernah juga ada pengunjung muda yang ganteng, yang sepintas lalu dilihat Gadis Pantai dan yang menimbulkan impian yang romantis-erotis tentang pahlawan muda yang menggairahkan. Namun, ini pun angan-angan saja. Lalu ada wanita priayi dari Demak yang segera secara intuisi dikenal oleh Gadis Pantai

sebagai musuh besarnya. Tetapi mereka semua tetap bayang-bayang saja, tidak menjadi manusia tulen.

Bahkan tentang Bendoro sendiri hanya sedikit sekali yang kita dengar. Ia pun bukan manusia berdarah-daging, melainkan suatu stereotip priayi: sangat keras dalam mempertahankan aturan-aturan yang suci, kewibawaan yang tidak boleh diganggu gugat, kekuasaan yang mutlak. Barang siapa berdosa terhadapnya atau melanggar peraturannya tak dapat tidak dihukum keras. Perlawanan, penentangan, protes, tetapi juga penerimaan, pengampunan, kerelaan mustahil. Seorang atau apa pun tidak boleh menembus kesunyian dalam gedung besar Bendoro, mengganggu ketenteramannya, mengancam keamanannya. Ia bukan orang jahat. Gadis Pantai merasa bertanggung jawab atas urusan di gedung itu, bahkan menjadi lembut hati bila sekali-sekali Bendoro menunjukkan perasaan manusiawi. Bendoro orang saleh dan bertakwa, menghabiskan banyak waktu di ruang sembahyang dan setiap hari membaca buku agama. Tetapi walaupun begitu, ia mewakili sistem yang pada hakikatnya jahat.

Sistem itu kita belajar kenal lewat satu-satunya manusia sejati dalam buku ini: Gadis Pantai sendiri. Hal itu pertama-tama diakibatkan oleh karena ruang yang menjadi latar utama riwayatnya ialah bagian kecil gedung besar tempat kehidupan Gadis Pantai berlangsung. Jauh lebih penting lagi perspektif naratif seluruh cerita ini. Memang ini bukan cerita aku, sebab ada seorang pencerita yang berada di luar riwayatnya. Namun, pembaca menerima kebanyakan informasi dari sudut mata Gadis Pantai. Perspektif terus-menerus bergeser dari pencerita luar ke pengalaman Gadis Pantai dan tanggapannya atas peristiwa-peristiwa.[15] Tak dapat tidak pembaca mengidentifikasikan diri dengan protagonis, berpihak kepadanya dan turut berbagi cara ia menghayati segala apa yang terjadi. Pembaca juga tidak tahu lebih banyak daripada Gadis Pantai. Segala apa yang berlangsung dalam gedung besar tersembunyi baginya sama dengan bagi Gadis Pantai dan merupakan teka-teki yang terkadang mengerikan. Sudah tentu, yang terjadi dalam gedung kepriayian

semacam itu jauh lebih banyak daripada yang diperhatikan oleh Gadis Pantai. Biasanya kediaman semacam itu ramai sekali, juga karena cukup banyak abdi yang hidup di sana. Dan dalam kenyataan para abdi itu tahu persis apa yang berlangsung 'di luar': segala macam intrik, desas-desus, fitnah, kehebohan menjadi buah bibir yang sangat disenangi oleh penduduk gedung.[16] Namun, oleh karena Gadis Pantai mental maupun fisik tidak melibatkan diri dalam kehidupan itu, kita pun kehilangan informasi tentangnya. Sebenarnya teknik naratif ini identik dengan yang pernah diterapkan oleh Pramoedya dalam beberapa cerita kanak-kanak dalam *Tjerita dari Blora* dan yang telah dibicarakan dalam Bab 2 buku ini. Hanya di sini tekniknya lebih canggih lagi.

Dalam pada itu, roman ini tidak homogen dari segi ini. Bab 3, 'darmawisata' Gadis Pantai ke kampung kelahirannya berbeda jauh, juga dari segi lain, dengan bagian-bagian lain. Fokalisasi pada Gadis Pantai masih dipertahankan, terutama di bagian-bagian yang menyoroti kekecewaannya ketika ternyata ia tidak diterima lagi sebagai anak oleh orang tuanya dan dijauhi oleh sesama orang kampung, diperlakukan sebagai 'nyonya asing' dari kota, dengan hormat, tetapi tanpa keakraban. Tetapi bagian besar bab ini merupakan cerita yang kadang-kadang bersifat riuh gembira tentang peristiwa-peristiwa yang berlangsung setelah Gadis Pantai pulang. Kedatangannya pada satu pihak menimbulkan kegirangan (dengan segala oleh-oleh dan macam-macam makanan yang dibawanya), tetapi pada pihak lain mengakibatkan kekacauan dan perselisihan. Demikian terjadi sesuatu yang belum pernah terjadi di kampung itu:

> 'Setiap orang terlibat dalam kecurigaan dan dugasangka. Lenyap kedamaian, lenyaplah ketentraman. Di malam hari tiada seorang pun bermaksud menyiapkan perahu dan turun ke laut. Bulan waktu itu tak ada -- cuma bintang-bintang gemerlapan tanpa makna, angin pun tiada meniup' (hlm. 135-136).

Hanya si Dul, pendongeng kampung, masih terdengar sua-

ranya, tetapi nyanyiannya pun membunyikan kerancuan para penduduk.

Tetapi kemudian, nelayan menemukan kembali akal sehatnya dan mereka berhasil secara efektif menyingkirkan bahaya-bahaya dan oknum-oknum yang mengancamnya: mula-mula mereka menghabisi tukang pijat Mak Pin yang terbongkar penyamarannya sebagai wanita dan terbukti mata-mata dari Demak; kemudian mereka melunasi perhitungan dengan gerombolan yang juga atas suruhan orang Demak menjadikan Gadis Pantai sebagai sasaran, akhirnya Mardinah didiamkan.

Justru bab ini amat tajam mewujudkan pertentangan antara dua dunia tempat cerita ini berlangsung: pada satu pihak kota, khususnya gedung besar Bendoro, di mana orang tidak hidup sungguh-sungguh, di mana segala sesuatunya berkakuan dalam bentuk-bentuk yang mati, dalam hubungan hirarki yang mematikan setiap spontanitas dan kegairahan; pada pihak lain kampung tempat hidup manusia sejati, dengan suka-dukanya, kepedulian dan ketakutannya yang tergembleng oleh perjuangan abadi melawan laut dan bahayanya. Mereka positif sikapnya, pintar dalam seni melangsungkan hidup, bersedia berjuang kalau eksistensinya terancam, bersatu-padu, kuat, sama rata. Bahkan orang seperti pendongeng 'Si Dul gendeng', pemalas yang tak berguna, akhirnya menemukan tujuan hidupnya. Seperti pemenang sejati, ia berseru bahwa ia berhasil merampas wanita kota, dan diiringi pekik sorak penduduk kampung ia memecahkan kulit rebananya sehingga ia kehilangan dongengnya, bahkan ia sendiri menjadi dongeng. Selanjutnya ia akan ikut ke laut sebagai nelayan untuk mencari nafkah bagi keluarganya, seperti semua laki-laki kampung itu. Di sini seni harus mundur demi kenyataan perjuangan untuk mencari penghidupan. Dalam bab ini terutama penceritalah yang berbicara, secara riang gembira, dan satu pun kemungkinan tidak ditinggalkannya untuk mengikutsertakan pembaca dalam kegirangan. Memang di sini fiksi harus mengalah terhadap kenyataan, seni terhadap kehidupan.

Yang sedih dalam situasi ini hanya Gadis Pantai saja. Ia tidak kebagian kegembiraan umum dan ia makin sadar betapa besar kontras antara nasib dia sendiri dan nasib Mardinah, ketika ia dari amben dalam gubuknya mendengarkan orang-orang gelak-gelak tertawa, sambil berolok-olok tentang Mardinah dan Si Dul yang malam lalu ternyata sangat cocok di atas ranjangnya; mereka berseru, 'Tau? Sekarang tidak ada bedanya Bendoro Puteri dengan orang kampung seperti kita ini' (hlm. 161). Gadis Pantai menyadari nasibnya sendiri makin tegas: bagaimana 'dirinya sendiri —orang kampung— diseret ke kota dan diupetikan pada seorang Bendoro'.[17] Ia memberanikan diri keluar rumah, dan bila ia melihat pasangan muda berjalan-jalan di pantai laut, ia berlari-lari menghampiri mereka. 'Tak pernah dua tahun ini ia berjalan cepat seperti sekarang ini.' Ia menggandeng tangan Mardinah, bertanya bagaimana dia, apa tidak menyesal. Mardinah tidak sanggup memberi balasan positif: 'Mau sesali apa lagi, Mas Nganten?' Ia menyerah, menerima nasibnya. Gadis Pantai menceritakan secara bergairah apa yang menunggunya: kerja keras, kebahagiaan, kasih sayang, pergaulan dengan manusia sesamanya: 'Mardinah di sini setiap hari kau bertemu dengan setiap orang', bukan seperti di gedung besar di mana ia tetap terkurung. Si Dul mengerti apa yang dimaksudkan oleh Gadis Pantai: 'Cerita Bendoro Putri terdengar seperti cerita penderitaan.' Dan Gadis Pantai membalas, 'Kau rupanya cepat mengerti keadaanku' (hlm. 161).

'Nasib kita memang berlawanan, Mardinah' (hlm. 162), kata Gadis Pantai dalam percakapan penghabisan mereka. Hal ini tidak hanya benar untuk nasib kedua wanita itu. Seluruh roman ini dibangun atas pertentangan. Pertama-tama pertentangan antara Bendoro selaku wakil kelas priayi melawan Gadis Pantai sebagai wakil rakyat: kekuasaan melawan ketakberdayaan. Lambang khas kekuasaan itu ialah keris: pada upacara nikah, Bendoro sendiri tidak hadir, diwakili oleh kerisnya. Pertentangan primer itu bertepatan dengan, atau menjelma lagi dalam pertentangan lain: stratifikasi sosial dalam kota melawan kesama-

rataan dalam kampung; kota yang merusakkan segala sesuatunya, kata nelayan tua (hlm. 150), melawan kampung di mana segalanya baik-baik saja. Kediaman bupati, gedung besar: kokoh, bersih, apik, tetapi tertutup, tak termasuki orang, melawan gubuk-gubuk nelayan: kumal, reyot, tetapi terbuka bagi setiap orang; kebudayaan dengan segala aturan dan kewajiban dunia priayi, tapi juga dengan wayang, melawan alam: laut dan perjuangan mati-matian dengan keganasan laut dan angin, dengan kesenian rakyat yang polos; kekayaan: emas dan hiasan mulia, peragaan milik dan kemewahan (emas menurut nelayan tua 'sumber bencana', hlm. 133) melawan kemiskinan para nelayan yang setiap hari harus mencari sesuap nasi dan yang hanya mempunyai perahu sebagai alat untuk melangsungkan hidup yang gawat. Ada satu pertentangan lagi yang erat hubungannya dengan yang disebut tadi: Islam, sebagai keseluruhan kewajiban-kewajiban formal yang menyokong kekuasaan melawan kepercayaan rakyat di mana manusia tergantung pada kekuatan alam. Dalam hal ini cukup menariklah bapak Gadis Pantai menolak tawaran menantunya, sang Bendoro, untuk membangun surau di kampung dan mengirimkan guru agama: katanya, nelayan tidak ada waktu untuk itu. Lagi pula ada pertentangan antara kebudayaan buku dan pendidikan formal melawan tradisi lisan dan kebutahurufan, yang berkaitan erat dengan pertentangan antara Islam dan kepercayaan rakyat: Bendoro selalu asyik membaca buku-buku agama dan bocah-bocah yang bersekolah di gedung dan belajar bahasa Belanda, melawan pendongeng kampung dengan nyanyian spontannya dan penduduk rakyat yang satu pun tidak sanggup membaca surat (palsu!) yang diantar Mardinah.

Tineke Hellwig dalam bukunya mengenai 'kodrat wanita', ketergantungannya terhadap kemauan laki-laki dan penyerahan terhadap nasib, seperti tergambar dalam kebanyakan roman modern, juga mengupas *Gadis Pantai* dan memusatkan analisisnya pada pertentangan antara laki-laki dan perempuan.[18] Pertentangan ini dalam roman Pramoedya merupakan sambungan

pertentangan priayi-rakyat, dan keduanya saling memperkuat: kekuasaan priayi atas rakyat dan kekuasaan laki-laki atas perempuan menjadikan Bendoro berkuasa pangkat dua atas Gadis Pantai. Dalam hal ini patut diperhatikan bahwa Bendoro sendiri agak khawatir atas 'nyonya kuasa' dari Demak dan intrik-intriknya. Pada pihak lain disarankan dalam roman ini bahwa dalam kampung nelayan terdapat kesamarataan antara laki-laki dan perempuan, sudah tentu dengan pembagian kerja yang tegas. Hellwig dengan jelas memperlihatkan bagaimana Gadis Pantai yang mula-mula masih polos dan tidak tahu-menahu, berangsur-angsur menjadi sadar atas kedudukannya, ketergantungannya yang mutlak, tanpa hak apa-apa. Pada akhir roman ini, ketika ia terpaksa meninggalkan gedung dan anaknya, ia menyeru kepada ayahnya yang dipanggil oleh Bendoro untuk menjemput anaknya: 'Mengerikan, bapak, mengerikan kehidupan priayi ini' (hlm. 182). Proses penyadarannya menjadikan kasus individual ini tema umum, konflik generasi. Dalam bab berikut, kita akan melihat bagaimana dalam *Karya Buru* tema ketakberdayaan rakyat biasa, khususnya gadis-gadis, muncul kembali dalam bentuk lain: gadis desa yang sebagai nyai (semacam ungkapan halus untuk budak!), tak berdaya dan tak berhak apa pun, diserahkan kepada priayi Barat, tuan-tuan besar Belanda.

Dalam roman ini orang Belanda tidak memainkan peran yang penting, namun pada latar belakangnya mereka ada juga: Bendoro sanggup berbahasa Belanda dan anak-anak priayi dalam gedung mempelajari bahasa itu. Orang Belanda sebagai penguasa yang sewenang-wenang hadir juga dalam riwayat hidup pembantu tua dalam gedung yang menyedihkan: suaminya dibunuh oleh seorang mandor Kompeni ketika ia melawan dalam melakukan kerja rodi; wanita itu sendiri disiksa sedemikian bengis, sehingga keguguran dan cacat seumur hidup. Ketika pendongeng dicemoohkan karena kebodohannya ia, mempertahankan diri dengan nyanyian yang mengolok-olok para nelayan yang bodoh pula dan takut akan marsose (semacam polisi militer Belanda):

'kalau marsose datang dar-der-dor
seisi kampung digedar-gedor
pembual-pembual pada meriut
berani sesumbar cuma di tengah laut' (hlm. 139).

Tokoh Belanda yang terutama hadir dalam roman ini ialah Gubernur Jenderal Daendels, yang di Jawa menjadi legendaris sebagai 'Tuan Guntur', dan yang seabad sebelum riwayat *Gadis Pantai* berlangsung, juga di daerah ini menyuruh bangunkan jalan pos besar, secara harfiah atas mayat-mayat ribuan kuli Jawa yang dikerahkan untuk bekerja dalam keadaan yang mengenaskan.[19] Pembantu telah menceritakan kepada Gadis Pantai tentang 'tuan besar Guntur dengan tiang gantungannya. Tentang kuburan-kuburan besar sepanjang pantai' (hlm. 36). Nyanyian tentang tuan Guntur termasuk repertoar tetap si Dul:

'oh, oh, dewa sejagat kalah bengisnya
matilah dia berani tolak perintahnya
bupati mantri semua priayi apalagi
orang kecil yang ditakdirkan jadi kuli

dia sandang pedang tipis di pinggang kiri
tapi titahnya wah wah lebih dahsat lagi
laksana geledek sambar perahu dan tali-temali
sehela nafas sedepa jalan harus jadi

menggigil semua dengar namanya guntur
semua pada takluk gunung kali dan rawa
pantai dan jalan berjajar panjang membujur
kepala kawula jadi titian orang yang kuasa
[...]

waktu jalan panjang sempurna jadi
kereta-kereta indah jalan tiap hari
bawa tuan-tuan nyonya-nyonya dan putri-putri
tuan besar gubernur jenderal dan para abdi (hlm. 116-117.)

Pesan roman ini cukup jelas: Gadis Pantai melambangkan

penduduk kampung yang dibodoh-bodohkan dan tak berdaya, yang badan-jiwanya dikuasai oleh elit kekotaan Jawa, wakil setempat raja-raja tradisional di Jawa Tengah; dan pada latar belakang ada orang Belanda yang lebih kuat dan kekuasaannya lebih agung lagi, kepada siapa priayi Jawa telah menjual tanah Jawa yang keramat. Abdi tuanya pernah meriwayatkan kepada Gadis Pantai, siapa musuh sejati di Jawa. Kakeknya yang tua, yang pada masa lalu pernah berjuang bersama Diponegoro, telah menerima pesan yang sungguh dari seorang 'penewu', yaitu wakil wedana:[20]

> 'Kau tidak mengabdi kepadaku, man, tidak, man! Kalau kau cuma mengabdi kepadaku, kalau aku tewas dan kau tinggal hidup, kau mengabdi kepada siapa lagi? Kau cari Bendoro baru, kalau dia juga tewas? Tidak man, tidak. Kau mengabdi pada tanah ini, tanah yang memberimu nasi dan air. Tapi para raja dan para pangeran dan para bupati sudah jual tanah keramat ini pada Belanda. Kau hanya baru sampai melawan para raja, para pangeran dan para bupati. Satu turunan tidak bakal selesai man. Kalau para raja, pangeran dan bupati sudah dikalahkan, baru kau bisa berhadapan pada Belanda. Entah berapa turunan lagi. Tapi kerja itu mesti dimulai' (hlm. 80-81).

Pada saat itu Gadis Pantai sama sekali belum mengerti 'wejangan' penewu zaman dulu itu; bagi dia bunyinya sama dengan mantra-mantra yang dulu biasa diucapkan ayahnya sebelum ia melaut menangkap ikan. Namun, pada akhir cerita ini Gadis Pantai paling tidak telah mulai memahami bagian pertama wejangan itu: ketika ia sadar bahwa anak kecilnya akan tumbuh sebagai anak priayi, katanya: 'Aku tak suka pada priayi' (hlm. 189). Ia benci akan sistem kepriayian serta orang yang mempertahankan dan mewakili sistem itu: 'Seganas-ganas laut, dia lebih pemurah dari hati priayi' (hlm. 186-187). Dapat diandaikan bahwa dalam jilid kedua dan ketiga trilogi, yang sayang sekali naskahnya hilang, juga paruh kedua wejangan, yaitu mengenai perjuangan melawan orang Belanda yang tak dapat tidak harus

dilakukan nanti, telah menjadi nyata bagi dia sendiri atau anak cucunya. Dari segi ini kesejajaran dengan karya sejarah agung Pramoedya yang akan dibicarakan dalam bab berikut juga cukup jelas. Tokohnya, si Minke, adalah orang rekaan sezaman dengan Gadis Pantai. Persis seperti apa yang dapat dibaca pada halaman pertama *Gadis Pantai*: 'ia telah tinggalkan abad sembilan belas, memasuki abad dua puluh', demikian pula pada halaman pertama jilid kedua tetralogi, berjudul *Anak Semua Bangsa,* dapat dibaca: 'Memasuki alam Betawi — memasuki abad dua puluh.' Dan tentang tokoh utama tetralogi itu kita telah tahu bahwa ia sama kuatnya berjuang melawan tradisi priayi dan kekuasaan kolonial.

Jadi, ini pun dapat disebut roman ideologi, sama dengan karya yang dibicarakan pada awal bab ini, *Sekali Peristiwa di Banten Selatan*. Namun, alangkah besar beda mutunya! Di sini sintesis halus antara pesan dan daya citra, perwujudan ideal tentang bagaimana seharusnya suatu roman: perpaduan kasus individual dan kebenaran manusiawi, penyajian yang umum lewat yang khas, dan terutama: bukan pesan yang dilekatkan pada cerita, atau lebih buruk lagi cerita yang digantungkan pada pesan, melainkan makna yang dapat kita temukan dalam dan gali dari cerita sendiri. Dari dekat kita mengikuti perkembangan watak Gadis Pantai dalam keadaannya yang istimewa, dan sambil berbuat demikian kita memperoleh pemahaman tentang, dan dapat mewujudkan penilaian atas makna hidupnya dalam masyarakat yang ia merupakan bagian dari padanya. Tokoh-tokoh dalam roman pertama tetap menjadi klise yang demikian stereotip, sehingga tidak berarti apa-apa bagi kita. Gadis Pantai kita kenal dengan sangat akrab, lewat semua pengalaman dan penghayatannya: hubungan dengan Bendoro yang sangat ambivalen, cerita-cerita abdi tua dan perbenturan dengan Mardinah, 'cuti'-nya ke kampung dan kesadarannya yang bangkit di sana bahwa bagi dia tidak ada jalan kembali. Berkat gaya cerita yang halus kita mengambil bagian dalam keherananannya, ketakutannya, kesepiannya, kesedihannya, keterhinaannya, amarahnya, dan

dengan demikian kita secara sangat intensif menghayati perkembangan Gadis Pantai dari gadis yang polos menjadi wanita dewasa yang penuh kesadaran ideologi.

Dalam kesudahannya yang sementara buku ini menyedihkan, tidak mewujudkan kemenangan dan kejayaan rakyat miskin atas para penguasa dan 'modalwan', seperti diharuskan oleh ideologi yang pada masa itu dianut pengarang dengan gigih. Syukurlah intuisi kreatifnya lebih kuat daripada ajaran ideologi. Tetapi ini juga bukan buku yang suram atau masygul, walaupun protagonisnya kalah. Misalnya Bab 3 penuh kejenakaan dan kegirangan. Pramoedya yang tidak pernah menerbitkan puisi (kecuali dua sajak singkat) di sini melampiaskan kegairahannya dalam nyanyian bersemangat pendongeng kampung, yang memberi nada yang sangat khas pada karya ini. Roman ini pun, sama dengan cerita Banten, menyarankan bahwa kebahagiaan dan kegirangan hanya dapat dinikmati oleh rakyat kampung yang miskin. Gadis Pantai merindukan kehidupan kampung yang polos berbahagia; dalam kemewahan di gedung ia sadar bahwa ia 'kehilangan sesuatu yang besar: keriaan yang ditimbulkan oleh kerja sama dengan semua orang. Di sini tidak ada kerja sama. Di sini hanya ada pengabdian dan perintah' (hlm. 53).

Namun dalam idealisasi kebahagiaan yang sederhana, justru dalam bab ketiga ini juga terdapat tegangan yang lebih besar: ada pertentangan antara baik dengan jahat, kecemasan dan ketakutan, juga setelah kekuasaan dari luar dikalahkan. Dan terutama ada konteks ketakadilan sosial yang lebih luas, yang juga menyangkut kampung nelayan ini. Sedangkan isteri Musa, wanita priayi sejati, yang suaminya korup itu, dalam *Sekali Peristiwa di Banten Selatan* akhirnya tanpa masalah apa pun juga mengidentifikasikan diri dengan penduduk kampung dalam perjuangan untuk kebaikan, Gadis Pantai justru mengalami bahwa pulang ke tempat asalnya bagi dia mustahil. Kekuasaan yang jahat dan paksaan sistem yang buruk, awal atau kemudian, tak terhindari.

Buku ini juga tidak negatif, sebab langkah pertama ke arah pembebasan dari penindasan dan penghinaan telah diambil oleh Gadis Pantai: ia mulai sadar tentang kenyataan sosial di tempat hidupnya. Ia tidak dapat kembali ke masa lampau, ia harus maju: 'Tanpa menengok ke belakang lagi, Gadis Pantai memusatkan matanya ke depan', demikian dikatakan pada halaman penghabisan.

Bab X

Sejarah Dicitrakan I
Putra Priayi Menjadi Nasionalis

Pengantar

Karya Buru, empat jilid, yang diterbitkan pada tahun delapan puluhan, sudah mulai direncanakan oleh pengarang jauh sebelumnya. Ketika Pramoedya makin sadar bahwa 'the people must know their history', terutama sejak 1956, ia mulai melakukan penelitian sejarah yang luas tentang zaman permulaan nasionalisme Indonesia. Dalam rangka penelitian itu ia menemukan tokoh Tirto Adhi Soerjo, nasionalis angkatan pertama, yang sampai waktu itu kurang mendapat perhatian dalam penulisan sejarah nasional. Tirtolah yang mengilhami Pramoedya menulis roman tetralogi bersejarah. Dalam Bab 1 dengan singkat telah diceritakan permainan kucing dengan tikus tentang penerbitan dan larangan keempat buku ini dalam tahun delapan puluhan.

Pembicaraan keempat roman ini dibagi dua: mula-mula dikupas *Bumi Manusia* dan *Anak Semua Bangsa,* kemudian dalam bab berikut *Jejak Langkah* dan *Rumah Kaca.*[1] Hal ini tidak hanya dilakukan oleh karena tidak mungkin membicarakan keempat roman ini seluruhnya, kira-kira 1600 halaman tebalnya, dalam satu uraian. Juga dari segi isi, baik aspek struktur maupun latar kesejarahannya, terdapat jeda sesudah jilid kedua. Jilid pertama dan kedua berlatarkan Jawa Timur pada akhir abad ke-19 dan berpokok pendewasaan, fisik maupun mental, protagonisnya. Dalam kedua jilid ini imajinasi kreatif pengarang terpaksa sangat dominan, disebabkan kekurangan data sejarah mengenai masa muda tokoh yang mengilhaminya. Jilid ketiga dan keempat terutama berlatarbelakang Betawi pada awal abad ke-20, di mana tokoh utama memainkan perannya yang cukup penting,

pada awalnya sebagai subjek, kemudian sebagai objek. Dua jilid ini jauh lebih jelas berdasarkan data-data sejarah yang tentang masa itu tersedia secara berlebihan.

Beberapa aspek keempat roman ini akan dibicarakan tersendiri dalam bab-bab berikut, misalnya teknik naratif, penggunaan bahasa dan permasalahan bahasa Melayu sebagai bahasa nasional.

Dari Anak Priayi Menjadi Nasionalis

Protagonis, bernama Minke, adalah anak priayi tinggi. Pada masa riwayat ini berlangsung menjadi anggota keluarga semacam itu memberi hak istimewa kepada orang di tanah jajahan, asal ia bersedia menyesuaikan diri dengan tuntutan rangkap sistem itu: pertama, bertingkah laku sesuai dengan norma-norma kebudayaan priayi dan kedua, tunduk pada kemauan penguasa kolonial yang memanfaatkan golongan priayi Jawa untuk mempertahankan kekuasaan dan kewibawaannya dengan kekuatan fisik yang minimal. Atas dasar itu anak priayi berhak masuk sekolah terbaik yang disediakan di wilayah koloni, dan ditanggung mendapat karier yang terhormat dalam jajaran pemerintahan.

Akan tetapi Minke tidak mengikuti jalan yang gampang itu; lewat pengalaman sedih dan pahit ia mencari jalan alternatif, ia melawan, memprotes, menjadi sadar akan tanggungjawabnya terhadap bangsa yang ia merupakan bagian dari padanya, dan ia bersedia berkorban sesuai dengan tuntutan pilihan itu. Dalam kedua jilid ini kita mengikutinya pada jalan pelik ke penyadaran, di mana ia membebaskan diri dari belenggu rangkap feodalisme dan kolonialisme. Tetapi untuk itu ia harus belajar banyak.

Proses dari murid menjadi orang dewasa yang berlangsung cukup lama, ternyata berliku-liku dan pedih. Ketika riwayatnya dimulai Minke menjadi murid H.B.S., semacam sekolah menengah atas dengan bahasa Belanda sebagai pengantar di Surabaya; ia satu-satunya anak Indonesia di tengah-tengah anak

Belanda, dengan segala masalah yang ditimbulkan oleh situasi ini dalam masyarakat yang pada hakikatnya bersifat rasialis. Ia tumbuh dari anak menjadi lelaki lewat hubungan cinta kasih dengan Annelies. Secara cukup keras ia di-'sembuh'-kan dari rasa hormatnya terhadap ilmu pengetahuan Eropa dan terhadap keagungan dan hikmat sistem hukum Hindia-Belanda yang merampas isterinya. Ia bertemu dengan orang Belanda yang termasuk aliran etis, misalnya guru bahasa Belandanya, Nona Peters dan keluarga asisten residen progresif De la Croix, dan mengagumi mereka, tetapi ia menemukan pula bahwa sistem itu praktis tidak menerima mereka; kenyataan masyarakat kolonial tidak memberi kelonggaran apa pun untuk prinsip-prinsip etis. Lewat hubungannya dengan Robert, kakak Annelies, dan Robert lain, Robert Suurhof, seorang Indo, ia mulai mengerti bahwa ada jurang dalam yang sesungguhnya bersifat rasial antara masyarakat Indo yang biasa dan orang Indonesia seperti dia sendiri.

Minke dihadapkan dengan masa lampaunya yang feodal ketika ia dipanggil pulang; di rumah orang tuanya, ia mengalami keretakan pedih dengan masa lampau itu. Ia belajar menulis, juga untuk surat kabar, mula-mula dengan sukses, namun kemudian ia secara menyedihkan tersandung pada kenyataan pers kolonial. Sesudah cukup lama melawan akhirnya ia harus menerima bahwa tanggung jawabnya sebagai wartawan memaksanya memilih bahasa Melayu sebagai bahasa pengantar, menggantikan bahasa Belanda yang demikian dibanggakannya. Berkat pertemuannya dengan seorang Cina modernis ia mulai memahami perjuangan untuk kemerdekaan dan keadilan di negeri-negeri lain di Asia dan harga yang harus dibayar untuk itu. Dan dari pengalaman Herman Mellema, mertuanya, peminum yang merosot akhlaknya dan akhirnya dibunuh, serta dari kesaksian pelacur Jepang di muka pengadilan, ia belajar kenal dengan aspek-aspek kumal masyarakat Hindia. Persahabatannya dengan pelukis Perancis Jean Marais, bekas prajurit KNIL yang pernah ikut dalam perang Aceh, membongkar sistem kolonial dari segi lain lagi. Riwayat hidup mertua perempuannya,

Nyai Ontosoroh, wanita Indonesia, bekas nyai tuan besar (administratur) perkebunan, yang sendirian dan bebas mengurus perusahaan peternakan sapi yang besar di Wonokromo menghadapkannya kepada nasib para nyai, gadis Indonesia yang diperdagangkan kepada lelaki Belanda untuk menjadi semacam selir, namun juga menunjukkan apa yang dapat dihasilkan oleh semangat dan daya kemauan wanita semacam itu. Dan 'darmawisata' ke pedesaan Jawa Timur tidak hanya menekankan dan memperkuat pengalaman itu, melainkan juga secara menggoncangkan membuka matanya terhadap ketakberdayaan petani Jawa yang mutlak menghadapi kekuasaan 'Gula' (industri gula yang dikuasai kaum Belanda) dalam sistem feodal-kolonial. Akhirnya, dalam perjalanan ke Betawi, Minke mendapat indoktrinasi ideologi dari wartawan Belanda yang berhaluan kiri, tentang kekuasaan modal, tentang perjuangan untuk kemerdekaan, juga perjuangan bangsa-bangsa lain dan tentang mutlak perlunya didirikan organisasi modern dalam perjuangan itu. Baru sesudah mengalami inisiasi yang panjang dan penuh kepedihan, Minke menjadi matang jiwanya untuk kenyataan Betawi abad kedua puluh, yang mulai dijejakinya pada halaman pertama *Jejak Langkah*.

Namun, lain dari yang barangkali disarankan oleh penunjukan sejumlah anasir pentingnya di atas, roman ini sama sekali bukan analisis psikologis perkembangan watak protagonisnya atau uraian sejarah. Roman ini cerita yang kaya akan isi pikiran, akan visi terhadap sejarah Indonesia, akan permasalahan manusiawi umum dan khusus, tetapi pertama dan terutama ialah *cerita* yang menegangkan, penuh peristiwa dan petualangan yang mendebarkan, jadi dapat juga dinikmati sebagai roman populer Indonesia pada masa ini. Anasir pop yang khusus, misalnya: cerita cinta dua anak belasan tahun, Minke dan Annelies, dengan segala macam susah-senangnya (cerita perkosaan Annelies oleh kakaknya!); petualangan Minke sebagai murid sekolah, konflik-konfliknya dengan kedua tokoh Robert, persahabatan yang taksa dengan dua gadis Belanda De la Croix; hubungannya dengan guru bahasa Belandanya, Magda Peters; adegan-adegan

dalam bordil Babah Ah Tjong dan peran tokoh Cina itu sendiri; cerita porno-pornoan tentang tukang peras sapi si Minem yang gatal,[2] yang sempat menghadiahkan cucu kepada Nyai Ontosoroh sebelum ia menawarkan 'jasa'-nya kepada akuntan yang bertugas memeriksa pembukuan di perusahaan peternakan Nyai.

Nyai sebagai motif sastra cukup luas tersebar, terutama dalam roman pop lama, Melayu maupun Belanda di tanah jajahan itu.[3] Tetapi justru dalam pemanfaatan motif itu Pramoedya menunjukkan kemahiran dan keasliannya. Karier Nyai Ontosoroh dari budak menjadi nyonya besar sendiri cukup dramatis dan merangsang imajinasi, dan menerobos secara drastis konvensi puluhan cerita nyai yang tradisional. Namun, Pramoedya juga mentransformasikan motif ini menjadi tema utama dalam struktur cerita pembebasan Minke dari sistem feodal-kolonial; Nyai (demikianlah wanita itu mau disebut, sebagai nama kehormatan) menjadi contoh, bahkan teladannya. Tidak kebetulan pula, dalam keseluruhan perkaryaan Pramoedya, wanitalah yang membebaskan diri. Dan secara tak langsung wanita itu juga yang membebaskan Minke dari ketaklukan ganda serta memperoleh kedudukan kekuasaan dan prestise.

Masih ada cerita nyai yang lain, yakni tentang kemenakan Ontosoroh, bernama Surati. Cerita itu sebenarnya berasal dari sumber yang dari segi latar belakang dan lingkungan pembacanya juga termasuk sastra pop seabad yang lalu: riwayat Surati sampai-sampai dalam kebanyakan detilnya mirip dengan cerita *Nyi Paina* (1900) yang oleh Pramoedya sendiri diamankan dari kelupaan.[4] Dalam cerita Melayu itu protagonisnya membiarkan diri ketularan penyakit cacar dengan tujuan membunuh tuan besar Briot yang dibencinya, yang menuntut hak memiliki dia sebagai nyai. Cerita itu dikarang oleh wartawan Belanda H. Kommer, yang penjelmaannya yang senama juga memainkan peran penting dalam roman Pramoedya. Tetapi alangkah besar perbedaan mutu sastra kisah Kommer yang canggung dan kikuk dengan cerita Pramoedya yang tajam dan canggih. Dan alangkah jenaka pembalikan sejarah sastra: cerita yang di-'curi'

oleh Pramoedya dari tokoh nyata Kommer dihadiahkan oleh Minke kepada tokoh roman Kommer agar dapat digarap![5]

Juga tokoh yang penuh rahasia, si Gendut, yang tiap kali muncul kembali dalam hidup Minke, sangat cocok dengan jenis roman pop. Demikian pula semua 'perkara' dan adegan di pengadilan yang terdapat dalam kedua jilid ini dalam masyarakat Hindia-Indonesia sejak dulu sampai sekarang menjadi bahan bacaan dan percakapan yang amat populer. Bahkan mingguan-mingguan modern yang serius seperti *Tempo* almarhum tiap minggu sebagai salah satu suapan lezat menyajikan beberapa 'perkara' dengan keistimewaan berdarah atau pedas yang tampaknya sangat diharapkan oleh pembaca!

Pramoedya juga tidak keberatan mempergunakan melodrama, seperti terbukti oleh adegan penutup jilid kedua ketika saudara seayah Annelies, Tuan Mellema, letnan kolonel Belanda yang sombong dan sangat dihormati di negerinya sendiri, datang menuntut haknya pada Nyai Ontosoroh, namun sebaliknya diseret ke muka pengadilan moril oleh Nyai dengan sahabatnya. Namun, betapa melodramatisnya pun konfrontasi itu tak mungkin luput dari perhatian pembaca, bahwa kita menyaksikan perhitungan final Nyai dan Minke serta teman-temannya dengan sistem kolonial, dalam kepribadian wakilnya yang tipikal, yang bertanggung jawab atas kematian Annelies dan yang datang merampas milik Nyai yang diperoleh dengan jujur.

Seperti penggunaan ragam cerita dan motif yang populer tidak dapat mengurangi daya meyakinkan buku ini sebagai pengaduan atas penyalahgunaan kekuasan feodal dan penindasan kolonial, demikian pula bahasa yang di sana-sini bersifat populer tidak mengurangi kecanggihan dan daya ekspresinya. Pemakaian bahasa yang adakalanya disebut bahasa pop oleh kritisi, akan dibicarakan dalam Bab 14. Tetapi bahasa roman ini sebagian besar sama sekali tidak bersifat pop. Hanya dalam fragmen-fragmen tertentu di mana bahasa semacam itu mempunyai fungsi, jelas kita menemukan cara omong-omong modern sebagai sarana gaya yang efektif, yang cocok dengan anak remaja

Minke. Dalam jilid-jilid berikutnya pemakaian bahasa semacam itu menghilang. Dengan penggunaan bahasa Indonesia dengan berbagai ragamnya dalam *Karya Buru* Pramoedya membuktikan betapa tinggi tingkat kesempurnaan yang dicapainya dalam kepengarangannya.

Kemahiran yang canggih juga nampak dalam teknik naratif. Pengarang memilih bentuk aku untuk menyajikan bukunya: cerita ini disampaikan oleh Minke sendiri. Ia memperkenalkan diri dalam baris pertama: 'Orang memanggil aku: Minke', dan untuk sementara waktu tidak menganggap perlu mencantumkan namanya yang sesungguhnya. Kemudian, ketika Annelies bertanya apakah nama aneh itu semacam nama samaran, ia bertahan bahwa Minke namanya yang sungguh-sungguh. Namun, lewat semacam komentar pencerita kepada pembaca, si aku menjelaskan bahwa nama Minke mungkin berasal dari makimakian yang pernah dilontarkan kepadanya oleh guru E.L.S. (sekolah dasar Eropa) yang marah, dan yang baru kemudian dipahaminya sebagai hasil korupsi dari kata Inggris *monkey*; tetapi ia tetap malu mengakui asal nama itu, dan ia sendiri juga tidak yakin betul akan asal-usulnya.[6]

Dalam bab pengantar kita mendengar pula bagaimana Minke menulis buku-bukunya:

> 'Pada mulanya catatan pendek ini aku tulis dalam masa berkabung: dia telah tinggalkan aku, entah untuk sementara, entah tidak [...] Tiga belas tahun kemudian catatan pendek ini kubacai dan kupelajari kembali, kupadu dengan impian, khayal. Memang menjadi lain dari aslinya. Tak kepalang tanggung. Dan begini kemudian jadinya:'[7]

Bab pertama itu berakhir dengan titik dua; baru kemudian ceritanya dimulai. Saran bahwa ceritanya berlapis dua: catatan harian serta penggarapannya kemudian, dipertahankan terusmenerus dan merupakan unsur khas teknik naratif roman seluruhnya.

Teks juga berliku-liku strukturnya lewat cara presentasi

yang beragam. Contoh baik tentang kompleksitas ialah cara riwayat hidup Nyai Ontosoroh diceritakan. Pembaca mendengar cerita itu sebagaimana disampaikan oleh Minke yang mendengarnya dari anak Nyai, Annelies, setelah mereka mulai berkenalan: 'Beberapa bulan kemudian baru kuketahui dari cerita lisan Annelies tentang ibunya. Setelah kususun kembali cerita itu jadi begini:' (*Bumi* hlm. 66). Kemudian cerita itu disajikan sebagai cerita aku, Annelies, kepada Minke. Annelies menceritakannya sebagaimana ia mendengarnya dari ibunya; awalnya berbentuk percakapan antara ibu dan anak tentang ayah Annelies yang telah menjadi ancaman bagi anaknya. Tetapi kemudian ibu sendiri mulai mengisahkan riwayat hidupnya dan ini pun disajikan lagi sebagai cerita aku, yang tersemat dalam cerita aku Annelies yang pada gilirannya tersemat dalam cerita aku Minke. Riwayat otobiografis Nyai Ontoroso kira-kira 24 halaman panjangnya (*Bumi* hlm. 71-94), dengan selingan satu halaman (hlm. 86-87) ketika Annelies muncul lagi sebagai pencerita.[8]

Loncatan perspektif yang terus-menerus berfungsi jelas: peristiwa-peristiwa yang diceritakan menjadi lebih langsung dan akrab; cerita *Mama* kita dapat dari tangan pertama, namun kita sekaligus terlibat dalam penghayatan riwayat mengerikan itu oleh Annelies; lagi pula kita mengalami bagaimana semua hal itu menyangkut dan menyibukkan Minke sendiri. Demikian terjadi keterkaitan yang cukup kuat antara pengalaman-pengalaman Minke dengan peristiwa dan nasib manusia-manusia di sekitarnya yang kehidupannya begitu dalam mempengaruhi eksistensinya sendiri. Lagi pula teknik ini secara anggun menyelesaikan masalah yang selalu dihadapi oleh pengarang yang memakai bentuk aku: bagaimana pembaca dapat mendengar hal-hal yang perlu dia tahu, namun tidak diketahui oleh pencerita dari penglihatan dan penghayatannya sendiri.

Dari segi lain pun teks roman ini merupakan tenunan yang apik. Tema-tema dan motif-motif yang sama dengan teratur timbul kembali, dalam konteks atau dengan penyorotan lain, sehingga saling memperkuat atau pun diironiskan. Tentang ini

di bawah nanti diberikan beberapa contoh. Ceritanya mulai dengan pemuliaan tanpa kritik terhadap segala apa yang diberikan oleh Eropa, umumnya kepada Hindia dan khususnya kepada pencerita yang pada masa itu masih murid H.B.S., dari segi keajaiban ilmu pengetahuan, teknik dan kemajuan, seperti misalnya seni cetak, terutama 'zinkografi', yang memungkinkan potret pada satu hari dapat diperbanyak sepuluh ribu eksemplar, sehingga bangsa Hindia waktu itu juga sempat melihat dengan mata kepalanya sendiri manusia-manusia dan hal-hal dari Eropa yang jauh. Atau keajaiban mesin uap dengan kereta api sebagai penerapannya, sehingga jarak-jarak, juga di Jawa, tidak ada lagi. Minke memuliakan kata 'modern': '*Modern*! Dengan cepatnya kata itu menggelumbang dan membiak diri seperti bakteria di Eropa sana' (*Bumi* hlm. 4). Sudah tentu kata 'bakteria' menjadikan perbandingan itu taksa juga!

Di antara gambar-gambar yang berkat teknik itu dapat dilihatnya ada satu yang amat mempesona Minke: potret 'seorang dara, cantik, kaya, berkuasa, gilang-gemilang, seorang pribadi yang memiliki segala, kekasih para dewa' (*Bumi* hlm. 4). Dari jauh ia jatuh cinta kasmaran kepada dia yang lahir pada hari yang sama dengannya, namun tak terjangkau jauhnya, pun dengan adanya gambar itu: ratu Wilhelmina, putri berumur delapan belas tahun, yang telah dinobatkan, sehingga Minke menjadi bawahannya. Ratu muda itu cepat muncul kembali dalam ceritanya: pada pertemuan pertama dengan Annelies kepada siapa ia langsung jatuh cinta, ia begitu terkesan sehingga menganggapnya lebih cantik dan agung daripada 'dara yang pernah kuimpikan selama ini dan kini telah marak ke atas tahta, memerintah Hindia'. Ia mengatakannya kepada Annelies dan kemudian menciumnya (id. hlm. 30-31). Dan kemudian, ketika ia di tempat tidurnya merenung-renungkan segala yang dialaminya di rumah Nyai dan pandangnya tertumbuk pada gambar dara impiannya: 'Aku turun lagi, memandanginya baik-baik, kemudian kubalik' (id. hlm. 41): ia telah menemukan puteri impiannya sendiri.

Kemudian, ketika dihadapkan lagi dengan potret itu, Minke heran atas paradoks di 'bumi manusia' ini: sementara kekasih para dewa dengan aman sentosa bersemayam di istananya, dia, kawulanya, yang notabene 'dijanjikan oleh perbintangan akan bernasib sama', terancam maut, yang mungkin mengintipnya dari sudut kamar, atas tipu daya Robert Mellema (hlm. 150). Di pendopo rumah ayahnya, sang bupati, ia melihat 'potret besar Sri Ratu Wilhelmina, dara cantik yang pernah aku impikan [...] Aku masih tetap mengagumi kecantikannya' (hlm. 126-127). Ketika pada tahun berikutnya, Hindia menurut berita dalam surat kabar mengalami panen padi yang sangat baik (walaupun sawah-sawah yang paling subur di Jawa Tengah dan Jawa Timur praktis hanya menghasilkan tebu, tambahan sarkastis yang sudah tentu dimasukkan dalam penggarapan catatan Minke yang kemudian!), hal itu menurut seorang peninjau merupakan pertanda betapa 'Ratu Wilhelmina direstui Tuhan' (hlm. 193).

Tetapi bagi Minke, Annelies tetap yang paling cantik: bila sehabis ujian penghabisan ia boleh membawa serta Annelies ke pesta sekolah —pertama kali ia ikut ke dunia orang putih!— ia tahu dengan bangga: 'Ia telah menandingi Sri Ratu dalam kecantikan dan permunculannya'. Bahkan gurunya, Magda Peters, menyebutnya 'primadonna, ratu pesta' (hlm. 294). Kemudian ratu Belanda muncul kembali pada penghabisan pahit jilid ini, ketika isterinya atas dasar keputusan hakim putih diambil oleh marsose untuk diantar ke 'Tanah Ibu'-nya: 'Annelies dalam pelayaran ke negeri di mana Sri Ratu Wilhelmina bertahta' (hlm. 354).

Dalam jilid kedua Ratu Belanda masih muncul satu kali lagi, pada potret dalam rumah kasir pabrik gula, bernama Sastro Kassier (*Anak*, hlm. 182), hal yang tidak kebetulan, sebab Pak Sastro memang penjilat pantat kolonial. Namun bagi Minke citra Sri Ratu telah dihancurkan oleh kenyataan jahat dan ganas sistem kolonial yang iblis, dengan ungkapan Nyai (*Anak*, hlm. 75).

Citra lain yang harus rusak-luluh oleh paksaan kenyataan yang dialami Minke ialah citra Jawa tradisional, khususnya

kebudayaan dan mentalitas priayi. Minke secara mengejutkan dikonfrontasikan dengannya ketika ia diambil dari rumah Nyai Ontosoroh oleh agen polisi. Ketika ia diantar ke kantor kabupaten B., amarahnya makin meluap atas perlakuan yang dalam lingkungan feodal itu dikenakan padanya, dia, pemuda kota modern, nota bene murid H.B.S. Ia harus menghadap bupati dan sesuai dengan adat harus menyembahnya:

> 'Apa guna belajar ilmu dan pengetahuan Eropa, bergaul dengan orang-orang Eropa, kalau akhirnya toh harus merangkak, beringsut seperti keong dan menyembah seorang raja kecil yang barangkali butahuruf pula? God, God! Menghadap seorang bupati sama dengan bersiap menampung penghinaan tanpa boleh membela diri' (*Bumi* hlm. 116).

Dalam kemarahan yang tak berdaya, Minke menanggung penghinaan pertemuan dengan bupati yang ternyata ayahnya sendiri: ketika ia menekuri lantai di hadapannya, sebelum percakapan dimulai cambuk kuda tunggangan yang dibuat dari kemaluan sapi jantan oleh ayahnya lima kali dipukul-pukulkan lembut pada kepalanya. Penghinaan lebih besar dan kasar tak terbayangkan!

Kemudian ternyata Minke sebenarnya dipanggil sebagai tamu kehormatan. Ayahnya yang tidak tahu bahasa Belanda ingin memperagakannya pada kesempatan pelantikannya selaku bupati. Minke harus berlaku sebagai penerjemah. Ini menjadi konfrontasi keras antara dua dunia: 'Kepriayian bukan duniaku. Peduli apa iblis diangkat jadi mantri cacar atau diberhentikan tanpa hormat karena kecurangan? Duniaku bukan jabatan, pangkat, gaji, dan kecurangan. Duniaku bumi manusia dengan persoalannya' (hlm. 120).

Tinimbang perbenturan dengan ayah yang dibencinya, lebih pedih lagi pertemuan dengan ibu yang sangat dikasihinya. Justru ibulah, dengan pendekatannya yang halus, hampir mesra, secara memerihkan menjelaskan kepadanya bahwa mereka hidup dalam dua dunia yang tak pernah akan dapat diperda-

maikan lagi. 'Kau memang sudah bukan Jawa lagi. Dididik Belanda jadi Belanda, Belanda coklat semacam ini' (hlm. 124). Pertemuan-pertemuan dengan sang ibu, sebagai kenangan akan dunia yang hilang untuk selama-lamanya, merupakan motif yang sering kembali dalam tiga jilid pertama.

Namun, bagi Minke ini bukan hanya perpisahan pribadi dengan dunia kepriayian rumah orang tuanya. Minke sadar bahwa dunia itu telah lewat untuk selama-lamanya ketika ia harus mengenakan kostum resmi untuk pelantikan ayahnya, yang nota bene diciptakan oleh pendesain dan dekorator kenamaan dari Italia, bernama Niccolo Moreno. Busana itu lebih banyak dibuat dari bahan dan tenunan Twente di negeri Belanda serta berdasar mode Inggris daripada kebudayaan Jawa, dan terasa kepadanya: 'Jawa dan manusianya hanya sebuah pojokan tidak terlalu penting dalam keseluruhan bumi manusia' (hlm. 128).

Hal itu disadarinya lagi secara pahit dalam hubungannya dengan dua gadis remaja De la Croix. Pada awalnya, mereka yang suka cekikikan menjengkelkannya. Tetapi setelah ternyata ia tahan inisiasi yang harus ditempuh atas tangan mereka, ia menjadi sahabat baik mereka; terjadi surat-menyurat dan ia belajar banyak dari mereka serta ayahnya, asisten residen, tentang 'doktor Snouck Hurgronje' dan ide-idenya tentang asosiasi yang perlu dan mungkin diadakan antara pemimpin cendekiawan Indonesia dengan Belanda di Hindia-Belanda.[9] Tetapi mereka juga menceritakan kepadanya tentang jiwa perbudakan orang Jawa yang terbukti dalam sejarah dan tentang kebodohan dan keterkebelakangan pemimpin-pemimpin tradisionalnya, sehingga mereka, dahulu maupun kini, tidak sanggup memajukan bangsanya secara sungguh-sungguh. Keluarga De la Croix dengan jelas menyatakan apa yang diharapkannya dari Minke: 'Sikapmu [...] sepenuhnya Eropa, telah terlepas dari acuan budak Jawa dari zaman kekalahan semenjak orang Eropa menginjakkan kaki di bumi kelahiranmu' (*Bumi*, hlm. 186). Ia harus menjadi seperti gong pada gamelan, demikian tulis Miriam,

gong yang didengarnya sedang main dalam gedung tempat wayang wong dipentaskan: selaku pemimpin dan pemikir yang 'bisa memberikan kata putus' (hlm. 187).

Perpisahan dengan kebudayaan Jawa tradisional berarti pula perpisahan dengan bahasa Jawa dengan susunan tingkatannya yang canggih dan yang tidak hanya mengungkapkan struktur sosial masyarakat Jawa, melainkan juga mempertahankannya. Minke tahu hal itu, dan oleh karena itu ia mau Annelies bicara Belanda dengannya: 'aku tak hendak menganiayanya dengan bahasa yang memaksa ia menaruh diri pada kedudukan sosial dalam tata hidup Jawa yang pelik itu' (hlm. 57; perhatikan kata 'menganiaya' yang sangat keras!). Tetapi Minke sendiri pun harus mengalami kebenaran yang sangat pedih bahwa ia harus memungkiri bahasa Belanda, bahasa pendidikan intelektualnya dan sumber pengetahuannya yang demikian dibanggakannya, dan menggantinya dengan bahasa Melayu yang sebagai priayi Jawa sejati ia anggap rendah.[10]

Sangat menarik pula, dalam hubungan ini, esai yang ditulis Pramoedya pada ujung bulan Januari 1976, jadi bertepatan waktunya dengan *Bumi Manusia*. Judulnya 'Terakhir kali nonton wayang.'[11] Dalam esai ini Pramoedya menceritakan bagaimana '1973 sekali lagi aku menonton wayang. Hanya sekali' (hlm. 39). Esai ini merupakan kritik menghancurkan atas kebudayaan semacam ini yang membiarkan petani Jawa terpesona oleh dunia fantasi tentang dewa-dewi, satria, raksasa dan putri-putri, membius mereka dan menjadikannya buta terhadap kemalangan eksistensinya sendiri yang memutusasakan. Bahkan para tahanan di Buru, termasuk Pramoedya sendiri, sekali lagi terpesona sampai pukulan gong terakhir. Kemudian para dewa, brahmana dan satria selesai memainkan peran masing-masing; 'dengan bersinarnya matahari kembali terhalau [mereka] dalam perspektif bentuknya sendiri' dan dapat masuk kotak ki dalang.

> 'Yang tak ada perspektif justru penontonnya. Kembali diri ke bumi yang terdiri atas butiran tanah, kerikil, pasir lembah Way Apo.

Dan tangan yang sepasang dengan sepuluh jari ini kembali meneruskan penggarapan atasnya. Bukan kerja dewa, brahmana dan satria, apa lagi yang berasal dari kampus ki dalang. Para satria berbedil yang setiap hari kami jumpai pun tidak, karena mereka memang tidak kenal tanah garapan. Mereka hanya kenal kekuasaan dan nikmat impian dan kenyataan dalam menggunakannya' (hlm. 41).

Sebenarnya Pramoedya sudah pada tahun 1939 (jadi, pada usia 14 tahun!) berpamitan dengan dunia ini, setelah membaca segala apa yang ditulis tentang wayang. 'Alam hitam-putih wayang pun berganti dengan dunia yang lebih berwarna-warni, kaya tanpa batas akan nuansa dan perbedaan derajati' (hlm. 38), atau untuk memanfaatkan judul roman ini: ia menggantikan dunia wayang dengan 'bumi manusia'.

Dalam *Bumi Manusia,* wayang hanya terdapat secara insidentil dalam rujukan atau perbandingan tertentu. Dalam hidup Minke, perpecahan dengan dunia priayi terjadi secara berlainan dengan *alter ego*-nya Pramoedya. Namun bagi Minke pun perpisahan dengan kebudayaan priayi dan bahasa Jawa sama sekali tidak berarti pamitan dengan bangsa Jawa. Sebaliknya. Dalam *Anak Semua Bangsa,* Minke ditantang oleh wartawan Kommer dan Nyai Ontosoroh, baru berkenalan dengan bangsanya secara sungguh-sungguh. Konfrontasi pertama dengan nasib rakyat jelata, khususnya gadis Jawa, terjadi lewat riwayat hidup Nyai sendiri: betapa bapaknya untuk mencapai cita-citanya yang tertinggi, yaitu menjadi kasir pabrik gula, menawarkan anak perempuannya sebagai nyai kepada tuan administratur Mellema. Cerita itu secara mengharukan mengevokasi kengerian dan kepedihan yang harus ditanggung oleh gadis semacam itu. Namun, bagi Minke riwayat itu baru menjadi kenyataan penuh ketika ia bersama Nyai mengunjungi sanak saudaranya di desa; di sana ia mendengar riwayat kemenakan Nyai, Surati, yang dengan cara yang identik ditawarkan oleh bapaknya, notabene saudara kandung Nyai Ontosoroh, kepada administratur pabrik gula. Sejarah terulang lagi! Nyai meluap amarahnya pada kakak-

nya dan menyuruh Minke menuliskan cerita ini. Minke mulai mengerti bahwa itu bukan insiden lepas; wanita semacam itu menjelmakan penderitaan dan penindasan rakyat Jawa.

Lebih mencekam lagi bagi Minke konfrontasi dengan Trunodongso sekeluarga. Ketika ia berjalan-jalan di sekeliling desa yang dikunjunginya, Minke kebetulan berkenalan dengan keluarga petani yang jatuh miskin. Sangat susah bagi dia menghilangkan kecurigaan dan ketakutan petani sederhana itu, namun akhirnya tumbuh juga sedikit kepercayaan atas maksud baiknya. Ia mendengar betapa Trunodongso terlibat dalam perjuangan matian-matian dengan pabrik gula, sebab ia menolak menyewakan petak tanah terakhir yang masih ada padanya untuk ditanami tebu. Minke tergoncang jiwanya, kemudian menuliskan ceritanya. Ia berjanji kepada Trunodongso membantunya dalam perjuangannya yang adil lewat publisitas. Namun, ia ketiban pulung: harian *Soerabajaasch Nieuws van den Dag* yang biasanya memuat tulisannya, terutama kepala redaksinya Nijman, sama sekali tidak suka cerita semacam ini, sehingga Minke belajar dengan pahit-getir bagaimana struktur dunia persuratkabaran di negeri jajahan: harian itu memang milik dan penyambung lidah 'Gula', jadi, sama sekali tidak bebas untuk menulis dengan kritis tentang hal-hal yang tidak beres. Surat kabar hanya alat untuk mempertahankan kekuasaan modal saja. Sebenarnya itu bukan pengalaman pertamanya: laporan penuh simpati yang pernah ia tulis, atas permintaan Nijman yang itu juga, tentang wawancara dengan anggota aktif gerakan Tiongkok Muda yang datang ke Surabaya, tanpa diketahuinya ditulis kembali oleh si kepala redaksi menjadi serangan sengit atas infiltran Cina yang berbahaya, yang tidak lama kemudian memang terdapat mayatnya di Surabaya.

Lain lagi yang ia peroleh dari insiden di pedesaan Jawa, dan pengalaman itu pun sangat memerihkan. Sebab tak berapa lama kemudian Trunodongso berdiri di depan rumah Nyai Ontosoroh, kelaparan dan tercedera. Ternyata setelah pemberontakan petani setempat ditindas dengan kekerasan, ia terusir dari

tanahnya. Nyai langsung menampungnya, merawatnya, dan menyuruh Minke untuk menjemput keluarganya yang tertinggal pada tukang tambang di Kali Brantas. Baru waktu itu Minke, ketika berdiri, notabene dengan sepatu Eropanya di tepi Kali Brantas, mulai sadar betapa asing ia bagi manusia-manusia ini dan betapa ia gagal. Namun, pada diri sendirinya ia mengucapkan kaul:

> 'Trunodongso, sekali ini aku gagal. Lain kali kau toh akan jadi tokohku – kau, yang tak tahu-menahu tentang zaman modern. Tak pernah bersekolah. Tak bisa baca-tulis. Melihat orang bersepatu pun gentar, curiga, takut, kuatir! Kau juga, tukangrakit, kau pun akan jadi tokohku. Mungkin pula kau petani yang kehabisan tanah, sekarang mencangkuli air Kali Brantas' (*Anak,* hlm. 234).

Demikianlah Minke berangsur-angsur mulai merasa diri sebagai apa yang terungkap dalam judul ini, 'anak semua bangsa', disusui oleh dunia modern seluruhnya: pribumi, Belanda, Jepang, Cina, Amerika, India, Arab: 'Aku adalah bayi semua bangsa di muka bumi ini' (hlm. 165).

Secara pribadi Minke sebelumnya sudah mengalami secara memerihkan dan mengerikan sistem yang mengizinkan ketakadilan dan kekerasan, yaitu dalam hubungan cintanya dengan Annelies. Relasi ini menjadi tema utama *Bumi Manusia*. Pada awal roman, Minke ditantang oleh teman sekelasnya, Robert Suurhof, anak Indo, dengan keberanian remaja anak sekolah untuk ikut ke Wonokromo, tempat tinggal bidadari berdarah-daging, yang sama cantiknya dengan ratu pujaannya di Nederland. Dalam pertemuan pertama Annelies dengan Minke tumbuh cinta pada pandangan pertama: tidak hanya Minke serta-merta jatuh cinta, Annelies juga tidak bisa hidup lagi tanpa Minke. Bila Minke meninggalkan Wonokromo, Annelies jatuh sakit karena kesedihan dan Nyai memanggilnya kembali. Annelies sembuh lagi berkat kehadiran dan pengabdiannya, namun ia tetap menunjukkan ketergantungan dan keterlekatan kekanak-kanakan pada Minke. Sanggama pertama mereka, sedikit ba-

nyak karena Minke tergoda oleh Annelies, mengakibatkan goncangan baru: ternyata Annelies bukan dara lagi dan dalam adegan dramatis diakuinya ia pernah diperkosa oleh kakaknya. Kemudian Annelies berangsur-angsur sembuh kembali, mereka nikah dan hidup bersama di tempat Nyai Ontosoroh. Namun, pada akhir *Bumi Manusia* datang keputusan dari pengadilan Surabaya bahwa pernikahan mereka, walaupun diikat menurut hukum Islam, tidah sah; Annelies sebagai anak di bawah umur ditempatkan di bawah kekuasaan kakak Belandanya sebagai wali. Penyakit Annelies kambuh lagi, sama sekali tak berkemauan dan tak berdaya, ia dipaksa naik kapal ke Negeri Belanda, tempat walinya tinggal. Dalam *Anak Semua Bangsa*, Minke mendengar, lewat surat-surat Panji Darman yang disuruh Nyai ikut ke Nederland sebagai mata-mata, betapa Annelies lengung tak berdaya menempuh perjalanannya dan tiba di Nederland dalam keadaan sakit parah, serta tidak lama kemudian wafat.

Namun, hubungan dengan Annelies bagi Minke bukan tak ada soalnya. Pesona yang sejak awal ditimbulkan oleh Annelies dan ibunya membingungkannya: wanita macam apa ini? Walaupun ada asosiasi negatif yang ditimbulkan oleh kata *nyai*, ia cepat sekali mengenal dalam tokoh nyai itu seorang wanita yang hebat, sama dengan wanita lain yang pernah didengar namanya: anak bupati di Japara (Kartini) serta wanita-wanita Aceh yang riwayatnya didengar dari sahabatnya, Jean Marais. Dan kini, wanita Indonesia ini, yang berani melawan laki-laki Belanda, yang mengurus perusahaan besar, dan yang mengasuh anak perempuannya yang juga ingin tetap menjadi orang 'pribumi' (maklum, kata Indonesia pada masa itu belum dipakai!). 'Aku akan pelajari keluarga aneh dan seram ini. Dan bakal kutulis', demikian kesimpulan Minke (*Bumi*, hlm. 65).

Tetapi terhadap Annelies perasaan Minke tetap ambivalen. Nampaknya ia gadis yang berdiri sendiri, bergairah hidup, berkemauan kuat dan terdidik, yang ikut memimpin perusahaan besar di Wonokromo. Sekaligus ia juga semacam boneka (kata yang sering dipakai oleh Minke dan orang lain) yang lemah

lesu, tak berdaya. Dan bukanlah perlakuan yang dialaminya, yang mengakibatkan perubahan total dalam wataknya. Sejak awal mula Minke memandang kelakuannya bersifat taksa. Ia cekatan, pandai bertindak, berwibawa terhadap karyawan di perusahaan, namun ia juga berlaku kekanak-kanakan, kebocah-bocahan.[12]

Pertentangan dengan sifat ibunya, yang justru makin keras dan makin galak sikap melawannya oleh tiap kemalangan demikian menonjol, sehingga kita harus mempertimbangkan faktor lain untuk menerangkan akhlak Annelies. Annelies memang juga anak Herman Mellema, tuan bangsa putih, yang ketegapan dan kemauan kerasnya menghilang begitu saja ketika dihadapkan dengan anaknya yang lelaki dari perkawinannya yang pertama, yang datang menghajar dia. Hidupnya ambruk dan ia membiarkan dirinya digiring ke keruntuhan oleh naluri rendah dan hawa nafsu. Kelesuan yang seperti itu juga menguasai Annelies; ia akhirnya juga merupakan hasil dari apa yang di tempat lain oleh Pramoedya disebut sebagai pergaulan berdosa orang Indonesia dengan sistem kolonial. Ibu Annelies yang pertama-tama menjadi korbannya ternyata sanggup mempertahankan harga dirinya sebagai wanita Indonesia. Tetapi buah pergaulan itu, Robert dan Annelies, keduanya ketularan dan terkutuk menemukan akhir hidup yang fatal atas kesalahan sendiri (Robert) atau karena ketakberdayaan terhadap dosa orang lain (Annelies).

Bagi Minke perkenalan pertama dengan cinta dan seksualitas membawa dampak yang menggoncangkan pada hidupnya. Sesudah percakapan yang cukup dramatis dengan dokter Martinet, ia sadar bahwa masa mudanya yang berbahagia dan tampaknya berjaya telah lewat. Yang menjadi pokok hidup bukanlah gemilangnya sukses-sukses, melainkan keberanian dan kekuatan menempuh percobaan. Dan pada malam itu ia berdoa kepada Tuhan agar ia diberi

'kekuatan pada setiap percobaan dan ujian yang Kau sendiri ha-

dapkan padaku sebagaimana Kau lakukan terhadap orang-orang sebelum aku [...] Yang selalu lari dari ujian, cobaan -- si kriminil[13] dan si gila itu tidak pernah dewasa [...] Aku bukan gila. Juga bukan kriminil. Dan tak bakal!' (*Bumi* 258).

Dua bagian awal tetralogi ini merupakan balai potret yang mempesona tentang beragam-ragam manusia di Hindia-Belanda sekitar tahun 1900: Belanda, Indo, Cina, seniman Perancis, pelacur Jepang, dan terutama orang Indonesia dengan tokoh sentral Minke. Dialah yang kita lihat tumbuh dari anak sekolah berlagak berani menjadi pemuda yang diwisuda oleh kesedihan dan pengalaman pahit; dari tunas muda priayi yang berprivilese menjadi nasionalis yang dianggap berbahaya; dari pengagum buta Eropa sebagai sumber segala pengetahuan dan hikmah menjadi korban dan pelawan ketakadilan yang ditimpakan padanya atas nama Eropa yang itu juga; dari tukang cerita naif tak terdidik menjadi wartawan yang sadar akan ideologi; dari pemakai bangga bahasa Belanda sebagai alat untuk mempertahankan tata praja kolonial yang mapan menjadi sesama pencipta bahasa Melayu sebagai senjata dalam perjuangan untuk pembebasan penduduk pribumi.

Bab XI

Sejarah Dicitrakan II
Dua Tokoh Tandingan

Dengan *Jejak Langkah* protagonis Minke menginjak Betawi dan abad kedua puluh, seperti diserukan dengan jelas dan penuh gairah oleh pencerita sendiri:

> 'Selamat tinggal semua yang telah terlewati. Pengalaman-pengalaman masa silam, kau pun tak terkecuali: selamat tinggal. Memasuki alam Betawi – memasuki abad dua puluh. Juga kau, sembilan belas! selamat tinggal!' (*Anak* hlm. 1).

Pembaca sendiri pun masuk dunia baru. Walaupun bagian pertama dan kedua tetralogi juga menawarkan cukup banyak titik perkenalan kronologi, geografi, dan sosio-politik, ia berada dalam dunia khayalan: tokoh-tokoh seperti Minke sendiri, Nyai Ontosoroh dan Annelies, tuan Mellema dua beranak, Robert Suurhof tidak atau hampir tidak terlacak dalam kenyataan Surabaya dan sekitarnya masa 1898-1899; pengalamannya direka-reka, mungkin sebagiannya bahkan mustahil terjadi dalam sejarah. Namun, masalah apakah ceritanya dari segi sejarah dapat dipercayai tak perlu mencemaskan pembaca.

Sebaliknya dalam membaca pengalaman dan petualangan Minke di Betawi, masalah kesejarahan hampir tidak dapat dihindari. Sejak ia masuk *STOVIA* (Sekolah dokter Jawa) pada awal *Jejak Langkah* sampai ditahan sebagai sandera, karena berutang, hampir semuanya menimbulkan saran bahwa yang diceritakan ialah riwayat Tirto Adhi Soerjo yang sesungguhnya.

Hal ini tidak hanya ternyata kalau kita membandingkan tokoh Minke dengan Tirto, berdasarkan riwayat hidup yang belakangan yang ditulis oleh Pramoedya sendiri.[1] Dalam *Jejak*

Langkah kita juga bertemu dengan cukup banyak tokoh lain, kenalan baik pembaca yang agak tahu-menahu mengenai masa itu, adakalanya dengan nama yang sebenarnya, adakalanya dengan nama samaran yang mudah dikenal kembali: misalnya, Van Heutsz, Gubernur Jenderal dan pengarang Marie van Zeggelen, sosialis Belanda Van Kol yang dalam roman ini bernama Kollewijn, atau Kartini dan surat-suratnya yang diterbitkan oleh Tuan Abendanon dengan judul *Door Duisternis tot Licht* (*Habis Gelap Terbitlah Terang* dalam terjemahan Armijn Pane), yang disebut *De Zonnige Toekomst* ('Masa depan yang bersinar terang', *Anak*, hlm. 385). Kita mengenal kembali *Boedi Oetomo* dan dua pendirinya, dokter Jawa Wahidin dan Soetomo. Kita tahu bahwa Hadji Samadi dalam roman ini mewakili Samanhoedi, salah seorang pemimpin awal *Sarekat Islam*. Douwager sudah tentu harus diidentikkan dengan E.F.E. Douwes Dekker, pendiri *Indische Partij* yang kemudian terkenal dengan nama Setia Budhi, sedangkan Marko dapat disamakan dengan Mas Marco Kartodikromo, aktivis politik kiri dan pengarang berbagai roman. Bahkan roman *Hikayat Siti Aini* dengan pengarangnya Hadji Moeloek, yang memang tidak terdapat dalam buku-buku sejarah sastra Melayu/Indonesia, ternyata bukan produk fantasi, melainkan penyamaran yang mudah terbongkar dari roman *Hikayat Siti Mariah*, karangan penulis abad kesembilan belas Hadji Mukti, yang oleh Pramoedya sendiri dicebak dari bawah debu sejarah dan diterbitkan kembali. Bukan hanya nama-nama dan tokoh-tokoh, melainkan juga golongan-golongan dan organisasi-organisasi, fakta dan peristiwa, terbitan dan karangan diketahui dan dikenal kembali. Kronologi sejarah diperhatikan dengan cukup cermat, bahkan angka-angka tahun bukan tak ada.

Walaupun begitu, *Jejak Langkah* dapat dibaca pertama-tama sebagai roman. Pembaca dengan minat ilmiah dapat melacak secara mendetil apa yang cocok atau tidak cocok dari segi sejarah, hal-hal mana yang dapat dibuktikan dari sumber-sumber dan apa yang nampaknya direka-reka atau diputarbalikkan. Pendekatan itu tidak dipilih dalam uraian ini. Pembacaan kita

seakan-akan memandang buku-buku gambar lama seperti misalnya yang disusun oleh Rob Nieuwenhuys tentang sejarah Hindia Belanda dengan potret-potret sendiri yang menarik perhatian, tanpa kita merasa perlu ataupun mau tahu siapa yang digambarkan pada potret-potret lama itu atau dari album keluarga mana asalnya. Yang menjadi pokok perhatian kita ialah gambar total Hindia / Indonesia yang muncul dari cerita ini, dan terutama apa yang sampai sekarang dapat dikatakan oleh tokoh-tokoh lama itu kepada kita, manusia Indonesia dan lain-lain, tentang hubungan-hubungan dan nilai-nilai kemanusiaan, dahulu maupun sekarang.

Pembaca yang membaca *Jejak Langkah* dan juga riwayat hidup Tirto Adhi Soerjo dapat bertanya-tanya apa yang masih dapat diberikan kepadanya oleh *Rumah Kaca*. Sebab sesudah penahanannya, prototipe historis Minke secara harfiah hilang dari pentas sejarah. Setelah disandera selama enam bulan, ia dibuang ke Ambon pada 1913. Tidak diketahui dengan pasti kapan ia kembali ke Jawa dari sana. Ia masih hidup beberapa waktu, miskin dan berpenyakitan, sampai pada tanggal 7 Desember 1918 ia meninggal, praktis terlupakan. Dapat dipahami bahwa *alter ego* Tirto, Minke dapat menulis buku tebal mengenai tahun 1901-1912, periode hidupnya yang kaya peristiwa dan pengalaman; sebab ia meninggalkan cukup banyak 'jejak langkah' dalam sejarah. Namun, demikian pembaca dapat bertanya, bagaimana mungkin Minke sekali lagi menceritakan riwayat setebal 350 halaman tentang enam tahun berikutnya, periode hidupnya yang 'hilang'?

Namun, *Rumah Kaca* menyajikan kejutan kepada pembaca: ceritanya tidak lagi diriwayatkan oleh Minke. Seorang aku pencerita baru muncul. Ia mulai dengan uraian singkat tentang ancaman ganda yang dihadapi oleh Gubernemen Hindia pada tahun 1912: Tiongkok baru yang pada 1911 menjelmakan diri dengan revolusi Sun Yat Sen sebagai manifestasi nasionalisme Asia yang tak terbendung; dan gerakan nasional pribumi yang mulai dilancarkan oleh 'pengagum revolusi Tiongkok, seorang

Raden Mas, siswa Stovia' (*Rumah*, hlm. 2-3), yang dapat kita kenal kembali sebagai Minke dari *Jejak Langkah*: wartawan, penerbit, sekaligus pendiri dan pemula organisasi-organisasi nasionalis modern di Hindia Belanda. Pencerita baru memperkenalkan diri: namanya Jacques Pangemanann, komisaris polisi pribumi, yang oleh Gubernemen diberi tugas yang penuh bertanggung jawab, yaitu mengikuti perkembangan gerakan nasional dengan teliti, melaporkannya serta memberi advis kepada pemerintah tentang kebijaksanaan yang harus diambil.

Pembaca telah kenal Pangemanann (dengan dua *n*!) dalam jilid sebelumnya: dialah yang menyodorkan diri kepada Minke sebagai pengarang cerita tentang pemimpin gerombolan Pitung, yang ditawarkannya untuk diterbitkan dalam *Medan Prijaji*, majalah Minke. Namun Minke yang dengan intuisinya telah curiga, sama sekali tidak mau berurusan dengan Pangemanann ketika ia mendengar apakah fungsinya dan menemukan bahwa ia bermaksud jahat. Akhirnya Pangemanann ini juga yang menciduk Minke. Pada awal *Rumah Kaca*, kita mendengar cerita penahanan Minke dan segala apa yang mendahuluinya sekali lagi, sekarang diceritakan dari sudut mata pencerita baru ini. Dalam Bab 13 akan dikupas lebih jauh bagaimana kedua bagian tetralogi oleh dua pencerita aku ini sangat bagus diperkaitkan satu sama lain.

'Rumah kaca' pertama-tama merupakan majas bagi tempat pajangan di mana Pangemanann mempertontonkan koleksi 'objek'-nya, para nasionalis yang mengancam tata tertib Gubernemen, sehingga mereka jelas kelihatan dan dapat dikontrol. Sebab itulah, pesan yang ia terima: 'mengawasi semua gerak-gerik seisi rumah kaca itu'. 'Rumah kaca' juga nama dokumen tempat Pangemanann menetapkan loyalitasnya kepada sang Gubernur Jenderal, tuan besarnya. Sekaligus ia menulis untuk anak-anaknya agar mereka dapat menilai ayahnya, dan dapat tahu betapa ia bekerja di Hindia, 'menghamba pada Gubernemen demi nafkah dan kesenangan-kesenangan hidup.' Namun demikian tambahnya, 'Barangkali lebih jujur jika kukatakan tempat aku bergelimang di dalam lumpur' (hlm. 56). Lewat rumah kaca Pange-

manann kita pun dapat menyaksikan berbagai perkembangan gerakan nasional, juga setelah Minke menghilang dari panggung politik. Akhirnya 'rumah kaca' dapat juga dibaca sebagai metafor untuk Hindia-Belanda sebagai jajahan.

Sudah tentu kita dapat bertanya apa fungsi permainan canggih yang terus-menerus dengan fakta dan fiksi. Apakah perlu kita ketahui segala latar belakang sejarah dan memperkaitkannya ketika membaca dua buku ini? Ataukah semua ini pameran keilmuan yang tidak relevan, bahkan sok ilmiah?

Menurut pendapat kami, roman ini dapat dinikmati tanpa pembaca mengetahui tentang realitas Pangemanann dan Kommer, *Medan Prijaji* dan *Siti Mariah*, Van Heutz dan Abendanon. Buku ini begitu saja sudah jelas, menciptakan 'dunia dalam kata'-nya sendiri dan mematuhi hukum-hukumnya sendiri sebagai karya sastra. Berdasarkan teks ini setiap pembaca dapat mencapai pemahaman dan penilaiannya. Sekaligus jelas dimensi ekstra yang diberikan oleh pengarang pada kedua buku ini lewat permainan dengan realitas sejarah menimbulkan nilai tambahan. Ini bukan cerita rekaan begitu saja. Setiap kali timbul tegangan, sebab kita dengan cara yang jauh lebih berbobot daripada dalam roman biasa dikonfrontasikan dengan kenyataan, dengan tokoh-tokoh sejarah yang telah kita kenal dari sumber lain. Setiap roman menciptakan manusia, sudah tentu. Tetapi dalam roman sejarah manusia itu lebih 'sejati' lagi; justru oleh karena mereka demikian mirip dengan kenalan-kenalan kita, tegangan cerita bertambah, kita merasa lebih terlibat. Ternyata dan terasa 'dunia dalam kata' juga merupakan dunia nyata.

Latar belakang kesejarahan mempunyai fungsi penting bagi penilaian kita tentang tokoh-tokoh roman ini. Hal itu pertama-tama benar bagi dua pencerita Minke dan Pangemanann. Tetapi dapat dipikirkan juga tentang rujukan yang terus-menerus kepada Kartini sebagai manifestasi cita-cita mulia; tentang kehadiran Van Heutsz dalam hidup Minke sebagai sahabat yang sangat ambivalen bagi nasionalis Indonesia. Kegiatan cendekiawan, pengarang dan wartawan yang dapat dikenal kembali, peran

organisasi-organisasi dan gerakan-gerakan: semuanya itu menciptakan kaitan dan hubungan yang sangat memperkokoh maksud dan makna dunia yang ditimbulkan.

Tetapi ada yang lebih penting lagi. Justru bentuk roman sejarah mengarahkan pembaca tidak hanya kepada interpretasi karya sastra itu. Ia juga diantar ke pemberian makna pada sejarah itu sendiri. Sebenarnya pengarang melakukan apa yang harus diharapkan dari sejarawan yang baik, yang juga harus berikhtiar memperlihatkan kaitan dan hubungan antara segala macam anasir dan data yang dikumpulkannya serta memunculkan gambar total. Secara canggih kita tergoda, tidak hanya untuk memihak partai secara literer, melainkan juga politik. Sekaligus pengarang terus-menerus berkedip mata: 'awas; memang nampaknya yang diceritakan ini benar —itu memang perlu—, tetapi sesungguhnya semua itu *tidak* benar. Ini hanya cerita, ceritaku —atau lebih tepat lagi— bukan ceritaku —sebab di sini permainannya sudah dimulai — inilah cerita-cerita Minke dan Pangemanann. Dan janganlah saya dianggap bertanggung jawab atas segala sesuatu yang pernah dicatat dan direka oleh kedua tuan ini.' Ketaksaan yang per definisi khas roman sejarah dieksploitasi secara cemerlang. Justru jenis sastra ini secara istimewa memperlihatkan sifat sejati kenyataan sejarah yang tampak.

Membaca sastra berarti berzig-zag antara kenyataan dan imajinasi; pembaca terus-menerus diantar bolak-balik, dari sininya fakta-fakta ke sananya fiksi dan kembali lagi. Dalam roman ini hal itu dilakukan demikian efektif sehingga pembaca merasa pusing. Setiap kali ia berpikir berada di dasar kokoh data-data sejarah, ia terdampar lagi pada pasir ambang khayalan. Dan justru ketika ia mulai merasa sebaiknya menyerah saja pada ketaksaan itu, tiba-tiba dasarnya mulai kokoh lagi, dan ia diharuskan memanfaatkan akal sehat dan pengetahuan sejarahnya. Pernah dikatakan bahwa Pramoedya dalam roman-roman ini hanya sedikit saja menunjukkan rasa humor. Barangkali itu ada benarnya pada tingkat sehari-hari. Namun, menurut pendapat saya tidak ada humor yang lebih memikat daripada

yang terus-menerus mempermainkan, membingungkan, dan mencemoohkan pembaca dalam kegiatan dasarnya. Dalam karya ini Pramoedya memang membuktikan diri pengarang roman yang sempurna keahliannya.

Beberapa contoh dapat menjelaskan bagaimana kenyataan dalam kedua jilid ini dibungkus dalam dan digarap oleh imajinasi. Dalam bagian ketiga yang pertama *Jejak Langkah,* Minke menceritakan tahun-tahun pertamanya di Betawi; bagian ini mempunyai dua unsur yang dominan: pengalaman Minke di STOVIA dan relasinya dengan gadis Cina Ang San Mei. Tentang masa Tirto Adhi Soerjo berada di STOVIA tidak banyak yang diketahui, kecuali bahwa ia meninggalkan sekolah itu sebelum pelajarannya selesai; alasannya tidak jelas. Yang nyata, pada waktu itu ia sudah aktif sebagai wartawan; apakah kala itu ia telah mulai sadar, tinimbang menjadi dokter ia lebih ketarik menjadi pengarang? Demikian Pramoedya bertanya dalam *Sang Pemula.* Mungkin juga ada benarnya cerita yang pada tahun 1962 didengar oleh Pramoedya dari seorang wartawan, teman sezaman Tirto yang agak lebih muda, bahwa Tirto, waktu ia belum berwenang sebab masih calon dokter, dipergoki menulis resep bagi teman Cina yang miskin dan oleh karena itu dienyahkan dari sekolah.

Data-data yang sangat minim ini cukup bagi Pramoedya untuk membiarkan Minke meriwayatkan ceritanya dengan panjang-lebar. Ketika tiba di STOVIA ia mengalami inisiasi yang cukup keras oleh sesama murid, namun ia cepat berhasil menimbulkan rasa segan pada mereka bahkan pada direktur, disebabkan koneksi dan prestasinya sebagai wartawan. Terutama munculnya di *sociëteit* Belanda 'De Harmonie' pada kesempatan kunjungan Tuan Kollewijn (van Kol), anggota parlemen Belanda, sangat mengesankan. Menyalahi segala peraturan ia diajak ke sana sebagai tamu khas oleh rekannya, Ter Haar, wartawan Belanda. Masuk 'Rumah bola', benteng kebudayaan laki-laki kolonial itu, sebenarnya dilarang keras bagi 'inlander'. Lagi pula di sana ia bertemu dengan tak lain tak bukan Jenderal Van Heutsz,

yang juga kemudian, ketika ia diangkat menjadi gubernur jenderal, tetap mengadakan hubungan dengan Minke.

Minke cukup cepat tahu: 'Sekolah Dokter bukan tempat untukku' (*Jejak* hlm. 43). Langsung pada awalnya datang tuntutan bahwa sebagai anak priayi Jawa, ia harus berpakaian sesuai dengan itu. Khususnya syarat bahwa ia harus bertelanjang kaki dialaminya sebagai hinaan sengit: dia, cendekiawan modern, yang berkat pendidikannya membebaskan diri dari belenggu tradisi feodal, oleh penguasa kolonial dikungkung lagi ke dalamnya! Juga disiplin ketat yang harus dipatuhi oleh para murid menjengkelkannya. Di samping itu ia ngeri melihat hipokrisi, misalnya bahwa hampir semua murid mengikat hubungan dengan nyai. Nyai yang ia kenal di Wonokromo memang termasuk tata susila yang sama sekali berlainan dengan perempuan semacam itu, apalagi dengan lelaki yang menggauli mereka. Minke selalu sendirian, terus-menerus berbenturan dengan aturan-aturan dan norma-norma pranata kolonial-paternalis. Lagi pula sejak masih menjadi murid, ia mengembangkan diri sebagai pengarang, kegiatan yang jauh lebih memuaskannya ketimbang pelajaran untuk menjadi dokter kolonial.

Konflik yang serius dengan pimpinan sekolah terjadi tentang hubungannya dengan gadis Cina. Ia mulai berkenalan dengannya oleh karena dari sahabat Cina yang terbunuh di Surabaya ia menerima surat untuk disampaikan kepada kenalannya di Betawi. Kenalan itu ternyata wanita muda, Ang San Mei, dan Minke langsung sangat terkesan olehnya. Keadaan hidup Ang San Mei buruk, dan ketika ia diusir dari rumah kecilnya, Minke menawarkan untuk menumpang di rumah janda tua, tempat Minke sendiri tinggal kalau libur sekolah. Ketika liburan panjang ia membawa Ang San Mei ke luar kota, kepada Kartini, kemudian kepada ibunya, dan akhirnya mereka kawin di Bandung. Namun, kebahagiaan mereka tidak lestari; Ang San Mei mulai terlibat lagi dalam kegiatan bawah tanah dan tidak membiarkan Minke ikut serta di dalamnya. Ia sering tidak ada di rumah, mengabaikan kesehatan, jatuh sakit parah, namun tidak

mau diperiksa oleh dokter; akhirnya Minke sendiri menuliskan resep. Ang San Mei meninggal dan Minke diberi tahu bahwa ia dikeluarkan dari sekolah. Dengan resep yang ditulis tanpa wewenang sebagai dokter, takaran sudah penuh bagi direktur. Sekali lagi dengan transformasi yang cemerlang desas-desus yang samar-samar dijadikan motif literer!

Minke sekali lagi mengalami krisis batin yang dalam, krisis ganda: kehilangan isteri dan masa depannya. Pengalamannya di STOVIA sesungguhnya berarti perbenturan kesekian kalinya dengan sistem kekuasaan feodal-kolonial yang ingin menundukkan dan melibatkannya. Tapi ia hendak menjadi bebas: 'Jadi manusia bebas lebih cocok bagiku daripada dokter Gubernemen, Tuan-tuan' (*Jejak*, hlm. 150).

Kebebasan bagi Minke lebih penting daripada apa pun juga. Ia melawan desakan ibunya yang dengan cinta dan perhatiannya yang setia tetap mengunjunginya, juga di Betawi dan yang memintanya pulang ke lingkungan orang tuanya yang aman. Namun, hubungan dengan Ang San Mei juga mengajarkan kepadanya bahwa kebebasan sendiri belum cukup. Mei yang menempatkan perjuangan untuk cita-cita di atas segala-galanya, menjadi teladan yang gemilang. Lukisannya yang seperti gambar dewi tergantung dalam kamar tidur Minke, juga menantangnya untuk memahami kewajibannya dan melakukan apa yang diharapkan oleh bangsanya. Ia masih ingat seruan dokter Jawa yang tua, Wahidin, kepada para pemuda agar mereka berorganisasi; ia ingat Kartini; ia membaca ulang surat-surat Ter Haar dengan berita-berita tentang kekerasan militer yang diancamkan kepada raja-raja dan rakyat Bali, dalam rangka ikhtiar Van Heutsz untuk 'membulatkan' kekuasaan Belanda di seluruh gugusan Hindia. Dapatkah dia sebagai cendekiawan modern berdiam diri pada saat orang sebangsanya dibunuh dengan cara-cara 'modern' ini? Tetapi apa yang harus dibuatnya? 'Mulailah, dan kau akan mendapat jawaban, mendengung kembali suara Mei beberapa tahun yang lalu.' Kemudian ia menulis dalam buku catatannya: 'Hari ini aku akan memulai' (hlm. 164).

Sisa romannya adalah 'laporan' kegiatan sosio-politik Minke antara 1906-1912. Kita menghadiri pendirian *Sjarikat Pandji* dan penerbitan *Medan Prijaji*, pada awalnya sebagai mingguan, kemudian menjadi harian; kita mendengar tentang tahap pertama gerakan keningratan Jawa *Boedi Oetomo*; kita membaca tentang penaklukan raja-raja Bali yang definitif. Dalam hidup pribadi Minke muncul tokoh-tokoh baru; ia mendapat kawan-kawan setia dalam perjuangannya untuk mengorganisasikan sesama bangsanya, ia mulai berkenalan dengan 'prinses' Kawiruta yang akhirnya dinikahinya. Setelah *Sjarikat Prijaji* gagal, lalu didirikan *Sjarikat Dagang Islamiyah*, dengan agama Islam sebagai unsur pengikat yang sangat mengejutkan temannya Douwager, yang dalam *Indische Partij*-nya justru ingin membuka kesempatan bagi orang Indo non-muslim agar ikut serta. Makin berhasil Minke, makin kuat pula perlawanan, baik dari pemerintah kolonial (khususnya setelah Van Heutsz berhenti sebagai gubernur jenderal) maupun dari gerakan Indo dan dari gerombolan-gerombolan teroris yang di dalamnya selalu ternyata terlibat saingan lamanya, Robert Suurhof. Singkatnya, dalam jilid ini kita mendapat cerita memikat tentang periode sejarah Hindia/Indonesia yang penuh kehebohan.

Namun, roman ini pun tidak menjadi buku sejarah yang kering, melainkan tetap merupakan cerita yang tidak pernah abstrak atau menggeneralisasikan, selalu bersifat pribadi. Segala kejadian yang mengisi jilid ini kita hayati lewat pengalaman para pemeran serta, Minke sendiri serta tokoh-tokoh lain. Mau tak mau timbul perbandingan dengan satu-satunya pengarang Indonesia yang juga berikhtiar mengevokasikan dalam bentuk roman orang-orang yang menyibukkan diri dengan masalah-masalah negerinya dan dunia luas: St. Takdir Alisjahbana, almarhum. Kedua karya agungnya, *Grotta Azzurra* (1970/1) dan *Kalah dan Menang* (1978) sungguh merupakan roman ide yang mengesankan karena kekayaan pikiran dan keluasan pengetahuan yang dipamerkan di dalamnya. Tidak kebetulan penulisnya termasuk cendekiawan negerinya yang terkemuka. Namun,

betapa pun ilmiah dan penuh informasi buku itu, sebagai roman keduanya gagal. Keterpelajaran pengarang melebihi kreativitas artistiknya, sehingga bukunya tidak mempunyai tegangan; ceritanya tidak memikat; tokoh-tokoh dan penceritanya banyak mengemukakan hal yang menarik, tetapi mereka tidak menghayatinya; singkatnya mereka tidak sungguh-sungguh hidup.

Dibandingkan dengan kedua roman itu, jilid ketiga tetralogi Pramoedya merupakan cerita yang mempesona, dengan menyajikan pengalaman dan petualangan orang yang hidup dan terlibat dalam masanya bahkan ikut 'membuat sejarah', tetapi yang pertama-tama adalah manusia sejati; pembaca dapat mengadakan 'pergaulan' dengannya. Peristiwa-peristiwa sejarah secara canggih dan memikat diolah dalam dan diwarnai oleh penghayatan tokoh-tokoh roman.

Untuk menjelaskan teknik penulisan roman Pramoedya yang unggul akan diberikan beberapa contoh. Dalam sejarah nasional Indonesia pendirian *Boedi Oetomo* pada 1908 dianggap peristiwa penting; sering disebut sebagai permulaan kebangkitan nasional. Dalam *Jejak Langkah* kita juga sering menemukan bagian yang menyinggung tentang gerakan priayi ini. Hal itu sudah mulai ketika Minke masih menjadi pelajar pada STOVIA: dalam Bab 5 diceritakan tentang ceramah alumnus sekolah itu, dokter Jawa pensiunan. Secara cemerlang diperikan bagaimana pria tua ini, 'dengan lidah berat, lidah Jawa sejati' (hlm. 110) membeberkan ceramahnya, sopan, halus, perlahan-lahan yang sesuai bagi orang Jawa dari kraton, dan dengan ancang-ancang yang tak habis-habisnya, sebelum akhirnya tiba pada pokok yang sebenarnya. Mei yang ikut serta bahkan merasa agak jengkel. Namun, akhirnya pidato itu menjadi seruan yang mengilhami para pemuda yang hadir agar mereka sebagai orang Jawa jangan ketinggalan oleh orang Cina dan Arab di Hindia yang telah mendirikan organisasinya masing-masing. Hanya dengan mempunyai organisasi sendiri mereka dapat menghindari keterbelakangan yang lebih jauh lagi. Dalam hidup Minke, pidato dokter Wahidin merupakan saat krusial yang kemudian sering

terkenang kembali olehnya.

Dalam Bab 10, kita berada pada tahun 1908, Raden Soetomo mengunjungi Minke. Dengan pemuda-pemuda lain, semuanya pelajar STOVIA, ia mendirikan *Boedi Oetomo,* lalu datang minta bantuan Minke agar dalam *Medan Prijaji* disebarkan berita tentang perhimpunan itu. *Boedi Oetomo* mendapat sambutan meriah. Kemudian Minke diundang menghadiri Kongres kedua di Yogyakarta, yang dalam sejarah terkenal sebagai *Jong Java Congres* dan diadakan pada 5 Oktober 1908. Namun cerita Minke tidak memusatkan perhatian pada Kongres dengan segala pidatonya. Sebaliknya, ia dengan panjang-lebar meriwayatkan dua pertemuan selama perjalanan kereta api ke Yogya: yang pertama dengan bekas sesama pelajar Stovia yang menjadi dokter gubernemen di Kroya, Mas Sadikoen. Ternyata ia priayi cap lama, yang baginya gubernemen, raja-raja Jawa, dan para priayi menjadi pemegang kuasa yang wajar. Percakapan ini yang menunjukkan betapa kuatnya mentalitas priayi, juga di kalangan orang muda, membuka mata Minke terhadap apa yang dapat diharapkan oleh rakyat biasa dari organisasi ini. Tetapi dalam kereta api ia bertemu juga dengan tukang rem, anggota *Boedi Oetomo,* orang sederhana, penuh hormat kepada pembesar, namun juga pembaca *Medan Prijaji* yang setia dan penuh terima kasih. Ia mohon agar Minke mau menerbitkan majalah untuk karyawan kereta api dalam bahasa Melayu. Sebab serikat sekerja yang telah ada di Semarang hanya teruntuk bagi orang Belanda dan majalahnya berbahasa Belanda. Demikian Minke menemukan, selama perjalanan ini, lewat kontak-kontak pribadi yang terkadang cukup emosional bahwa untuk cita-citanya tidak ada yang dapat diharapkan dari *Boedi Oetomo,* sebab organisasi itu tak dapat tidak akan berkembang menjadi alat kolonial dalam tangan Van Heutsz dan kawan-kawannya. Sekaligus ia makin memahami apa tugas dan panggilannya sendiri. Dalam buku catatannya tentang Kongres itu sendiri Minke hanya menurunkan beberapa baris saja: 'Semua berkisar pada peranan para priayi. Sama dengan pendapatku yang menyebabkan lahirnya Sya-

rikat. Priyayi saja kunci kemajuan, pendapat yang mengantarkan pada kegagalan total' (*Jejak*, hlm. 270). Bagi Minke pengalaman ini berarti: habislah *Boedi Oetomo*.

Hal ketiga yang amat relevan bagi Minke selama perjalanannya ke Yogya ialah pertemuannya dengan seorang Indo bernama Hadji Moeloek yang di kedai makan, sambil bersama makan ayam goreng yang amat lezat, menunjukkan kepada Minke segi masyarakat dan sejarah Indonesia yang lain lagi: arti dunia Indo dalam perkembangan negerinya, khususnya peran sastra yang ditulis orang Indo bagi sejarah sastra Indonesia seluruhnya. Naskah Hadji Moeloek yang diterima Minke untuk diterbitkan sebagai cerita bersambung dalam *Medan Prijaji* merupakan bukti yang amat tepat. Demikianlah perjalanan Minke ke Yogya yang pada awalnya bertujuan mengunjungi Kongres *Boedi Oetomo*, dalam struktur roman mendapat fungsi yang bertentangan: membuka matanya terhadap kelemahan organisasi feodal itu dan terhadap hal-hal lain yang justru diperlukan Indonesia: organisasi politik ala gerakan Cina dan Arab, serikat kerja untuk orang Indonesia, serta peran serta kaum Indo dalam perkembangan Indonesia sebagai bangsa.

Data historis lain yang oleh Pramoedya ditransformasikan menjadi unsur penting dalam struktur naratif romannya adalah hubungan Minke dengan 'prinses' Kasiruta. Di sini pun informasi sejarah yang tersedia hanya sekeping saja. Dalam *Sang Pemula* diceritakan bahwa Tirto pada 1905, selama perjalanan mengelilingi Kepulauan Maluku, nikah dengan 'prinses' Fatimah, adik Sultan Bacan terakhir, sehingga ia secara berkelakar menyebut diri 'Prins van Batjan'.[2] Nama 'Prinses Patimah, Batjan' juga terdapat di antara nama-nama dewan pengarang ('redactrices') *Poetri Hindia*.[3] Namun, dalam *Jejak Langkah* tokoh sejarah itu menjadi 'prinses van Kasiruta', pulau kecil dekat Bacan, yang bersama ayahnya dibuang di Jawa Barat dan yang minta bantuan Minke agar ayahnya dapat pulang ke kesultanannya. Prinses mulai membantunya dengan pekerjaan jurnalistik. Setelah mereka kawin, ia menolong suaminya dengan gagah, juga

dalam perjuangan fisik melawan gerombolan teroris Indo yang tetap mengancam Minke dan kawan-kawannya, bahkan ia dengan tangannya sendiri menghabisi beberapa lawannya. Mungkin ini unsur naratif yang melodramatis, bahkan 'ngepop', namun sekaligus merupakan sarana efektif untuk menjadikan cerita tentang tokoh-tokoh dan fakta-fakta sejarah dari masa akhir *Medan Prijaji* tetap hidup dan memikat.

Lagi pula romansa ini diwarnai dengan avontir erotis yang pada umumnya cukup langka dalam tetralogi ini. Sebab dalam jilid ini muncul lagi sahabat Minke dari masa mudanya, yaitu Miriam de la Croix. Di Nederland ia kawin dengan pengacara Hendrik Frischboten. Nyai Ontosoroh yang telah kawin dengan sahabat lama Minke, Jean si pelukis, berangkat ke Eropa dan hidup di Perancis dengan nama Madam Le Boucq, memainkan jarumnya untuk mengirim Hendrik ke Hindia sebagai penasihat hukum, juga untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan pembaca dalam ruang soal jawab *Medan Prijaji*. Tetapi Hendrik tidak merasa bahagia di Hindia, menderita stres, dan Miriam menceritakan kepada Minke bahwa suaminya impoten. Pada suatu malam, Minke terkejut menemukan Miriam dalam kamar tidurnya. Ia memohon dengan sangat keras agar Minke memberikan anak kepadanya; kalau tidak, demikian ancamnya, ia akan membunuh diri. Walaupun sangat keberatan, Minke melayani Miriam, namun kemudian bersama Hendrik pergi kepada sinse yang mengobatinya dengan tusuk jarum dan menyembuhkannya dalam waktu singkat. Kemudian ternyata Miriam hamil dan bulan-bulan berikut sangat menegangkan: anaknya totok atau Indo?

Juga dalam jilid empat, *Rumah Kaca*, cerita Pangemanann yang hampir seluruhnya ditempatkan dalam masa sesudah 1912, terus-menerus merupakan fakta-fakta yang ditransformasikan menjadi fiksi. Contoh sangat bagus bagaimana data-data sejarah yang kering-langka dihiasi menjadi unsur cerita yang memikat kita temukan dalam tokoh Siti Soendari. Yang diketahui tentang wanita ini cukup terbatas. Sumber inspirasi bagi Pramoedya pastilah Siti Soendari yang memainkan peran

penting dalam gerakan wanita Indonesia. Antara lain pada tahun 1913, ia mendirikan majalah Jawa dengan judul *Wanito Swo-ro*. Ia juga menulis karangan dalam bahasa Belanda yang cukup menarik perhatian tentang perlunya memperbaiki kedudukan wanita Jawa lewat pendidikan. Ia juga ikut serta dalam *Koloniaal Onderwijscongres* (Kongres pendidikan kolonial) pertama yang diadakan di Den Haag pada 1916.[4] Wanita ini diberi tempat yang layak dalam rumah kaca Pangemanann; ia anak priayi Pemalang yang berkembang di Semarang, tempat ia belajar di H.B.S. (sekolah menengah berbahasa Belanda). Watak dan sikapnya seluruhnya sesuai dengan norma-norma kebudayaan priayi, tetapi ia bekerja sebagai guru pada sekolah organisasi swasta 'Boedi Moeljo' di Pacitan. Ia aktif dalam pergerakan pemuda Jawa *Jong Java*, dan menarik perhatian Pangemanann karena tulisannya yang keras nasionalis. Pangemanann terpesona oleh gadis ini dan menapak jejaknya lewat laporan kepegawaian dan pers pribumi. Ia menceritakan riwayat dramatis bagaimana ayah Siti Soendari ditekan-tekan terus oleh pembesar kolonial agar anaknya dikawinkan secara patut dan dengan demikian dijinakkan. Orang yang tua itu berangkat mencari anaknya yang sudah beberapa waktu menghilang, dan setelah pengembaraan yang cukup menyedihkan akhirnya ia menemukan anaknya sebagai pembicara galak pada panggung rapat serikat sekerja karyawan kereta api dan tram di Semarang.

Siti Soendari dalam roman Pramoedya merupakan imbangan Kartini. Yang berhasil dilakukan oleh ayah Kartini, yaitu atas paksaan pemerintahan kolonial membungkam anaknya lewat perkawinan yang sesuai dengan tradisi, tidak dapat lagi diurus oleh ayah Siti Soendari. Gadis ini menghilang lagi, juga dari rumah kaca Pangemanann, kemudian muncul di Rotterdam, tempat kakaknya menuntut studi ekonomi. Kadar romantis cerita ini diperkuat lagi oleh karena Pangemanann menduga atau mengkonstruksikan relasi cinta antara Soendari yang mulia budi dan luhur budayanya tetapi rendah hati, dengan Mas Marco yang kasar dan suka berlagak.

Tekniknya selalu sama juga: bahan-bahan fakta yang kering-langka diciptakan kembali menjadi fiksi yang memikat. Sejarah menjadi hidup sebab menjadi cerita manusia hidup; tetapi sekaligus dalam cerita itu terselubung interpretasi, pemberian makna pada sejarah itu.

Hal itu nampak pula pada peran yang dimainkan oleh pelacur Rientje de Roo. Sekali lagi dapat dikatakan bahwa sejarah mengulurkan tangan kepada Pramoedya — atau haruskah kita mengatakan bahwa Pramoedya mengulurkan tangan pada sejarah? Tidak dapat disangsikan Rientje de Roo diambil inspirasinya dari riwayat Fientje de Feniks, kupu-kupu malam yang mayatnya ditemukan di Betawi pada 17 Mei 1912. Ternyata wanita itu dibunuh dan perkara itu di pengadilan bertahun-tahun lamanya menghangatkan suasana di Betawi dan mengisi ruang pers setempat.[5]

Dalam *Rumah Kaca* alter ego Fientje diberi nama Rientje. Pelacur ini berada dalam kekuasaan Robert Suurhoff yang mempergunakannya untuk mengadakan pertemuan dengan Pangemanann. Kemudian Pangemanann sering mencari hiburan untuk mengobati kesusahan dan kesunyiannya pada wanita muda ini. Ketika ternyata ia dibunuh, Pangemanann diperas oleh agen polisi yang memperoleh buku catatan dengan nama semua 'kenalan' Rientje. Pangemanann menjadi panik, jangan-jangan nama baik dan prestisenya akan dirusakkan. Cerita ini sudah tentu melambangkan kejatuhan moral Pangemanann dan kekorupan kekuasaan dalam masyarakat kolonial: korupsi kecil si agen yang memeras, dan korupsi besar dunia modal dan politik.

Menarik pula cerita Pangemanann dan Rientje yang jeligenit dirawikan secara sederhana, tanpa sensasi atau 'bumbu'. Kedua pencerita dalam tetralogi ini, Minke dan Pangemanann, tetap setia pada penciptanya; erotik dan seksualitas bukanlah pokok yang banyak mendapat perhatian, apalagi perhatian positif. Si 'philogynik' (pencinta perempuan) Minke tiga kali jatuh cinta dan tiga kali kawin berbahagia. Namun, aspek fisik kebahagiaan perkawinan tidak mendapat tempat dalam cerita Min-

ke. Pertama kali ia menggauli Annelies, peristiwa yang berlangsung di bawah bayang-bayang gelap pemerkosaan Annelies lebih dahulu oleh kakaknya, merupakan pengalaman yang negatif saja: 'Dunia, alam, terasa hilang dalam ketiadaan. Yang ada hanya dia dan aku yang diperkosa oleh kekuatan yang mengubah kami jadi sepasang binatang purba' (*Bumi*, hlm. 234). Tetapi kemudian, ketika Annelies membebaskan diri dari trauma itu dengan menceritakan kepada Minke kemalangan yang pernah menimpanya, pergaulan seks belum menjadi pengalaman yang memberi nikmat: 'Satu ulangan telah memaksa kami jadi sekelamin binatang purba, sehingga akhirnya kami tergolek. Sekarang gumpalan hitam tidak memenuhi antariksa hati. Dan kami berpelukan kembali seperti boneka kayu' (*Bumi*, hlm. 239).[6] Ini pasti bukan merupakan evokasi kebahagiaan cinta muda yang menggairahkan!

Cerita Minke tentang percintaannya dengan Ang San Mei lebih sederhana bahkan platonik, walaupun ia terkadang merasa 'philogynik' kembali kalau berada di dekatnya, dan walaupun ia sangat cemburuan bila menyangka mungkin ada lelaki lain dalam hidup Mei. Akhirnya kebahagiaan perkawinan dengan 'prinses' juga tidak menghanyutkan pena Minke menjadi meriah dan bergelora, sama dengan adegan penggodaan oleh Miriam yang didapatinya dalam tempat tidurnya: '"Hari sudah malam", ia peluk aku, dan sebentar kemudian aku megap-megap karena ciumannya' (*Jejak*, hlm. 323). Habis ceritanya! Kemungkinan yang demikian banyak disajikan oleh ceritanya untuk adegan ranjang yang sangat digemari dalam roman pop, sama sekali tidak dimanfaatkan Pramoedya!

Cerita Minke berakhir dengan nada minor. Hasil baik surat kabarnya dan pertumbuhan *Syarikat* banyak menimbulkan perlawanan dan ketegangan: perpecahan intern dan konflik dengan anggota Arab setempat-setempat yang memonopoli *Syarikat* untuk kepentingan perdagangan mereka; pertentangan-pertentangan di Jawa Tengah dengan dunia perbatikan dipimpin oleh Hadji Samadi (Samanhoedi); rintangan oleh pihak pembesar

kolonial, antara lain dalam bentuk penyegelan dan penutupan percetakannya, pengaduan berdasarkan delik pers, teror gerombolan-gerombolan yang dibiarkan, atau bahkan didorong oleh pemerintah. Akhirnya Minke disandera karena ia (disangka) berutang, dengan konsekuensi penghabisannya ia dibuang ke tempat di luar Jawa.

Cerita komisaris juga berakhir dengan nada minor. Memang dalam karier yang begitu lancar dan gemilang ia berhasil meraih pangkat dan kedudukan yang bagi orang Indonesia luar biasa tinggi, sehingga ia malah diterima sebagai anggota rumah bola *De Harmonie*, yang pada prinsipnya eksklusif untuk orang putih. Namun konfrontasi dengan Minke berarti kejatuhannya: ia tidak berhasil menghindarkan diri dari pengaruh sistem yang diabdinya dengan setia, tetapi yang sekaligus membuatnya korup; ia malah terpaksa memanfaatkan kaki tangan yang bagi dia sendiri menjijikkan seperti pengacau Robert Suurhof; ia menghinakan diri sampai bergaul dengan pelacur Rientje, dan ia makin ketagihan minuman keras; ia 'Intelektual bangkrut! Percuma aku belajar selama ini. Korupsi kolonial telah mengkorup diriku, jiwaku. Ya, Tuhan. Aku bukan lagi seorang pemain catur. Aku seorang budak yang patut dikutuk' (*Rumah*, hlm. 155). Isterinya yang lama membela dan menyokongnya kemudian meninggalkannya dan pada akhir cerita ia merosot total.

Demikianlah kedua bagian akhir *Karya Buru* memberikan gambar memikat tentang Indonesia, penuh potret tokoh-tokoh yang sedikit banyaknya dapat dikenal kembali dalam kenyataan periode 1906-1918. Sering kita melihat tokoh yang sama pada dua potret, masing-masing diambil oleh dua fotografer, Minke dan Pangemanann, dari sudut mata yang berbeda dan dengan penyorotan yang berlainan pula. Hal itu menjadikan potret itu makin menarik. Di sini pun yang penting bukan kemungkinan mengenalnya kembali, melainkan kredibilitasnya dalam rangka ceritanya.

Apakah gambar-gambar oleh pemeran cocok dengan citra kita sendiri tentang masa itu? Hal itu harus ditentukan sendiri

oleh tiap pembaca. Justru dalam hal tokoh-tokoh historis yang mungkin telah pembaca bangun citranya dari sumber-sumber lain, potret-potret ini dapat menimbulkan perlawanan: 'tidak mirip'. Bahkan mungkin ada pembaca yang merasa jengkel hati. Di Nederland, misalnya, ada seorang pembaca, esais terkenal Rudy Kousbroek, yang pada umumnya cukup tinggi menghargai kepengarangan Pramoedya, namun justru merasa 'ketiban rasa malu' ketika membaca bagian tertentu dari *Jejak Langkah,* di mana Pemerintahan Hindia-Belanda seperti diwakili oleh tokoh Van Heutsz dibayangkan sebagai perusahaan yang hanya serakah memperluas daerah kekuasaannya; Kousbroek 'hampir merasa sakit fisik bila Pramoedya historis maupun psikologis begitu kesasar'.[7] Mungkin sekali ada pembaca Indonesia yang berdasarkan interpretasinya tentang peristiwa atau tokoh sejarah Indonesia mempunyai reaksi yang sama.

Namun, yang menjadi pertanyaan: apakah roman dapat dibaca dan dinilai berdasarkan norma-norma sejarah atau psikologi? *Jejak Langkah* kan bukan karangan ilmiah, melainkan roman. Lagi pula yang kita baca pertama-tama bukan roman Pramoedya, melainkan cerita Minke, nasionalis angkatan pertama, yang fisik maupun mental mengalami kutukan setani kolonialisme, sama dengan *Rumah Kaca* yang menjadi cerita Pangemanann sebagai abdi setia gubernemen, yang masih cukup jujur untuk mengakui bahwa ia membiarkan diri dikorupsikan secara total oleh sistem yang sama. Pencerita nasionalis sezaman tak dapat tidak menciptakan citra-citra tentang kenyataan berlikuliku yang berlainan dengan citra abdi sistem yang menerima lensa untuk potret-potretnya dari tuannya, dan berlainan lagi dengan harapan sejarawan atau pembaca lain masa kini yang pertama-tama hendak mengenal kebenaran, kebenaran mereka sendiri atau kebenaran yang 'objektif'.

Memang mungkin sekali ada juga orang Indonesia yang merasa jengkel, bahkan tersinggung oleh hukuman atas kebudayaan priayi yang menghancurkan, yang diungkapkan oleh Minke dalam hidupnya yang dibaktikan pada perjuangan bagi rak-

yat jelata yang menjadi kurban sistem itu. Bukankah kebudaya-an Jawa puncak peradaban, kehalusan, kekayaan batin, dan ke-indahan? Mungkin sekali 'pencemaran sarang sendiri' merupa-kan alasan yang jauh lebih esensial bagi para penguasa Indone-sia dalam tahun delapan puluhan untuk melarang tetralogi ini daripada apa yang disebut ideologi marxis-komunis yang konon disebarkan olehnya.

Bagaimanapun menjengkelkan atau meyakinkan, memalu-kan atau menyamankan, menyinggung atau mengilhami, *Karya Buru* merupakan gejala unik dalam sastra dunia. Dengan mem-berikan pada roman bersejarah ini bentuk dua cerita atas nama dua kutub sezaman yang berlawanan, pertentangan aneka ra-gam yang ditimbulkannya amat dipertajam.

Sekaligus roman ini tetap manusiawi. Minke dan Pange-manan bukan tokoh hitam putih, pahlawan ideal, dan bangsat yang jahat. Kedua-duanya ada kelemahannya dan sifat-sifat baiknya. Keduanya penyangsi, penuh keraguan. Keduanya tahu mereka gagal, tidak berbuat apa yang seharusnya dibuat dan melakukan yang seharusnya diharamkan. Pangemanann juga lebih bersifat tokoh tragis daripada penjahat. Padanya bukan tak ada kesadaran akan yang baik dan yang jahat, bukan tak ada kemanusiaan. Tetapi justru orang yang mempunyai niat baik, yang mengakui nilai-nilai moral dalam hidupnya dan yang tetap melihat lawannya sebagai manusia, tak dapat tidak akan musnah kalau ia membaktikan hidupnya pada sistem yang pada hakikatnya salah dan terkutuk.

Yang sangat menarik juga dalam konteks seluruh perkarya-an Pramoedya ialah peran wanita yang bagi kedua tokoh pence-rita berfungsi sebagai hati nuraninya. Pangemanann kawin de-ngan wanita Perancis yang sangat setia dan penuh kebaktian kepadanya, memberikan dua anak yang baik dan patuh kepada-nya; di rumah ia menyediakan keamanan dan kebahagiaan yang sangat diperlukan oleh suaminya dalam posisinya yang ambi-valen. Isterinya juga secara intuisi merasa bahwa suaminya ke-sasar, dialah yang memperingatkannya dan mencoba memban-

tunya. Dan bila akhirnya ternyata Pangemanann sungguh tidak mau atau dapat tertolong lagi, ia berangkat ke Eropa; keretakan dengan isterinya itu melambangkan kebobrokan final Pangemanann.

Demikian pula dalam hidup Minke, wanita-wanita memainkan peran yang menentukan, pertama-tama Nyai Ontosoroh, kemudian dalam *Jejak Langkah* isteri Cina yang membuka matanya kepada tanggung jawabnya. Minke harus belajar bahwa perjuangan untuk rakyat bukanlah hal yang semau-maunya dan menulis sebagai wartawan bukan semata-mata hobi saja. Ang San Mei membuktikan kesetiaan pada cita-citanya dengan kurban tertinggi: jiwanya. Itulah yang memberi dorongan terakhir kepada Minke untuk memulai perjuangannya dengan sungguh-sungguh. Dan 'prinses' pada awalnya sendiri diilhami oleh Minke, sehingga ia membantunya dalam pekerjaannya sebagai penulis / penerbit; namun kemudian ia menjadi teladan dalam keberanian dan ketabahan bagi suaminya. Prinses bukan hanya menjadi inspirasi moral dalam periode terakhir kegiatannya, melainkan juga secara fisik memperjuangkan hidup dan tugas bersama mereka.

Visi tentang laki-laki dan perempuan dapat disebut stereotip dalam karya Pramoedya, sejak awal mula, dalam cerita-cerita dari Blora, tokoh ayah dan ibu memainkan peran yang dominan. Wanita hampir selalu kuat, sadar, jujur, tidak kenal kompromi, tabah; laki-laki sering ragu-ragu, cenderung berkompromi, lemah moral. Yang representatif misalnya pertentangan yang telah disebut di atas antara Mas Marco dan Siti Soendari. Mas Marco, nasionalis yang agak liar, kasar, galak, 'pribumi Eropa' dengan istilahnya sendiri (*Rumah*, hlm. 189), yang juga sering menimbulkan masalah bagi Minke; sebaliknya Siti Soendari, gadis berlatar belakang priayi, terdidik, halus, sopan-santun, namun tak kurang keras nasionalismenya, yang secara dramatis menghindarkan diri dari rumah orang tuanya dengan mentalitas dan kebudayaan yang terdapat di sana, agar ia dapat membaktikan diri sepenuhnya pada pergerakan nasional. Di sini pun

citra wanita jauh lebih positif dan murni daripada citra lawan lelakinya.

Surat yang ditulis oleh Pangemanann sebagai pengantar naskah-naskah Minke yang dikembalikan kepada Nyai Ontosoroh dan yang menjadi penutup *Rumah Kaca* berakhir dengan semboyan: *Deposuit Potentes de Sede et Exaltavit Humiles*, diterjemahkan sebagai berikut: 'Dia Rendahkan Mereka yang Berkuasa dan Naikkan Mereka yang Terhina' (*Rumah* hlm. 359). Ini kutipan dari Kitab Injil, yaitu dari pujian Maria,[8] dalam terjemahan Latin, teks yang pada masa itu biasa dipakai dalam gereja Katolik dan yang pasti lebih akrab untuk Pangemanann yang mendapat didikan Katolik ketimbang Pramoedya yang terdidik sebagai Jawa-Islam. Suatu demonstrasi yang mempesona lagi betapa pengarang sampai baris terakhir karya agungnya mempertahankan fiksi literernya!

Kutipan itu juga merupakan semacam kesimpulan penghabisan, interpretasi terhadap karya ini seluruhnya. Pangemanann, yang nampaknya mahakuasa sebagai abdi pemerintah kolonial, akhirnya rusak bejat diakibatkan dosa purbanya: sekongkol dengan sistem terkutuk. Minke yang terhina, akan dinaikkan dan dimuliakan, bukan dalam kenyataan Hindia Belanda kolonial, melainkan lewat kata yang lebih berkuasa dari kenyataan. Ia akan hidup terus berkat kesaksiannya sendiri, dan, ironisnya, berkat perkataan musuh bebuyutannya (Pangemanann), melawan kemauan penguasa mana pun juga, sebagai lambang perjuangan yang baik bagi kemerdekaan, bagi yang tertindas, yang tak berdaya, yang menjadi kurban. Dan pembaca mau tak mau meneruskan garis ini: demikianlah penguasa modern yang mempertahankan sistem kekerasan dan menindas kemerdekaan, kalau perlu dengan mengorbankan nilai-nilai dan norma-norma manusiawi, akan menghilang dari sejarah begitu kekuasaannya jatuh nanti. Namun, Pramoedya yang lewat satu-satunya senjata, yaitu kata-kata, sepanjang hidupnya membela keadilan dan kemanusiaan, akan hidup terus selama masih ada pembaca.

BAB XII

MENAHAN ARUS BALIK

Menurut kolofon *Arus Balik* ditulis di Pulau Buru antara tahun 1969 dan 1979. Jadi, ini suatu novel sejarah lagi dari masa Pramoedya ditahan, di samping tetralogi yang umum diketahui sebagai *Karya Buru*. Tetapi roman yang tak kurang dari 750 halaman tebalnya ini melingkupi masa yang jauh mendahului latar keempat roman tadi. Secara kasar dapat dikatakan bahwa plotnya berlangsung selama dua puluh tahun pada paro pertama abad ke-16 (kira-kira 1510-1530). Latar utamanya adalah kota pelabuhan Tuban, namun panggung peristiwa-peristiwa jauh lebih luas, terus-menerus berubah dan bergeser ke Jepara, ke Demak, ke Lasem, ke Pajajaran dengan kota pelabuhannya Sunda Kelapa dan Banten, ke Penarukan dan Blambangan, bahkan ke Semenanjung Melayu dan Kesultanan Malaka. Barangkali ada baiknya kupasan ini dimulai dengan beberapa garis utama cerita yang panjang dan amat berliku-liku ini.

Cerita ini dimulai pada awal abad keenam belas di desa Awiskrambil yang termasuk daerah Tuban. Di desa itu guru tua yang budiman, Rama Cluring, memberi wejangan tentang merosotnya kejayaan masa lampau: wejangan Rama Cluring itu kemudian sebagai semacam *Leitmotiv* kembali sepanjang roman ini. Ia mengatakan bahwa kemegahan Majapahit telah hilang dan bahwa di masa kini tak seorang pun berani atau sanggup mempertahankan nilai-nilai dan norma-norma kerajaan besar itu:

> 'zaman ini adalah zaman kemerosotan. Raja-raja kecil bermunculan pada diri sendiri, karena rajadiraja tiada. Kekacauan dan perang akan memburu kalian silih-berganti. Laki-laki akan pada mati di medan perang. Perempuan akan dijarah-rayah dan kanak-

kanak akan terlantar. [...] Kemerosotan zaman dan kemerosotan kalian sendiri yang akan menumpas kalian selama kalian tak mampu menahan kemerosotan besar ini' (hlm. 10)

Adipati Tuban tidak memahami gelagat zaman; seharusnya ia menjadi pengganti Raja Majapahit dan mengambil tindakan yang patut untuk mengatasi masalah zaman baru. Namun, dalam kenyataan ia menjadi tiran yang secara sewenang-wenang memperbudak rakyatnya dan mencemplungkannya dalam kesengsaraan.

Tuban nampaknya memang masih kuat berkat warisan Majapahit, namun mulai terancam oleh perkembangan baru. Demak makin kuat saingannya terhadap Tuban dan telah merebut pelabuhan Jepara, sedangkan ada kabar yang lebih mencemaskan lagi tentang kapal-kapal Peranggi dan Ispanya yang mulai masuk perairan Nusantara sejak jatuhnya Malaka pada 1511. Bekas syahbandar Malaka, yang menyebut diri Sayid Habibullah Almasawa, berhasil meloloskan diri dari kepungan orang Peranggi (Portugis), lalu tiba di Tuban. Tingkah lakunya demikian mengesankan sehingga Adipati yang buta akan kelicikan dan kecurangannya mengangkatnya sebagai syahbandar Tuban, menggantikan syahbandar lama, Indrajit alias Rangga Iskak. Terjadi situasi konflik antara syahbandar baru dan lama. Dalam pada itu, di Tuban diadakan pesta lomba seni dan olahraga tahunan, menurut tradisi lama. Untuk ketiga kali berturut-turut pegelut Galeng dan penari Idayu, keduanya anak Awiskrambil yang bertunangan, menjadi juara di bidang masing-masing. Idayu dianugerahi hak mengajukan permohonan, dan mau tak mau Adipati yang sedianya ingin mengambilnya sebagai selir harus memperkenankan perkawinannya dengan Galeng.

Dari Demak datang utusan, Aji Unus, membicarakan kerja sama antara Demak dan Tuban untuk membendung orang Peranggi. Diusulkan ekspedisi bersama menyerang Malaka. Ada macam-macam intrik dan desas-desus, juga dalam keputrian sang Adipati, tentang Peranggi, tentang syahbandar baru dan

lain-lain. Galeng dan Idayu disuruh tinggal dalam gedung pelabuhan bersama dengan syahbandar baru. Galeng diangkat sebagai pembantu syahbandar, tetapi juga diberi tugas mengawasinya. Ia harus belajar bahasa Melayu, dan dikirim ke Jepara sebagai penyuluh. Di sana ia melihat persiapan perang dan menyaksikan cara pengislaman rakyat lewat 'musafir' yang berkeliling di Jawa sebagai pendakwah. Ia juga menyaksikan penangkapan dua petualang Portugis di Demak, tetapi kemudian mereka berhasil lolos dan tiba di Lasem; di sana mereka ditangkap lagi. Idayu merasa sepi dan cemas selama Galeng pergi. Satu kali, waktu malam, ia dibius oleh syahbandar baru kemudian diperkosa selama tertidur. Ketika ternyata hamil ia sangat ragu-ragu: siapakah ayah anaknya?

Armada Tuban berangkat ke Demak di bawah pimpinan Galeng yang mendapat nama kehormatan Wiranggaleng, namun karena akal Adipati Tuban dan patihnya yang sebenarnya enggan bekerja sama dengan Demak ia tiba terlambat; ternyata kapal-kapal Demak telah berangkat ke arah Malaka. Wiranggaleng tidak berhasil mengejar mereka; dekat Semenanjung Melayu ia baru berjumpa dengan sisa-sisa armada Demak yang kalah dan lari pulang. Laksamana Demak Adipati Unus meninggal. Wiranggaleng pulang juga; ia ragu-ragu tentang anaknya Gelar, namun ia loyal terhadap Idayu. Syahbandar lama yang sakit hati akan Adipati meninggalkan Tuban dan membuka pemukiman baru di pedalaman, di Rajeg, yang menjadi pusat agama Islam. Ia mendapat nama baru Ki Aji Benggala yang kemudian menjadi Kiai Benggala. Lalu ia mengambil gelar Sunan Rajeg, dan mulai mengumpulkan pengikut; prajuritnya menjadi ancaman terhadap Tuban. Konflik antara Wiranggaleng dengan syahbandar baru yang berkongkalingkong dengan Portugis makin sengit, tetapi Adipati tetap mempercayai syahbandar. Kapitan sebuah kapal Portugis disambut dalam keraton dengan penuh hormat.

Wiranggaleng yang disuruh ke Rajeg diperlakukan sangat kasar, akhirnya lewat bermacam-macam pengalaman dan pe-

tualangan ia menemukan bahwa Sunan Rajeg memesan dua meriam dari orang Portugis dengan perantaraan syahbandar di Tuban. Selama Wiranggaleng pergi, Idayu tetap dihinakan oleh syahbandar. Usaha Adipati mengirim prajuritnya ke Rajeg untuk menaklukkan pemberontakan gagal, sebab mereka menggabungkan diri dengan orang Rajeg, termasuk pemimpinnya, Mahmud Barjah. Dua orang Portugis yang dulu ditangkap di Demak ternyata ada dalam tahanan syahbandar, dan akhirnya mereka dengan dua meriam yang diselundupkan lewat pantai Tuban tiba di Rajeg. Terjadi pertempuran antara tentara Tuban dan Rajeg. Patih Tuban yang tetap ragu-ragu dan tidak berani mengambil keputusan akhirnya dibunuh oleh Wiranggaleng yang kemudian menjadi senapati tentara Tuban. Perangnya berlarut-larut. Dalam pada itu, kapal Portugis dengan kapitan Francesco de Sá mendarat di Tuban, tetapi pendatang itu diusir. Tentara Rajeg berhasil melarikan Idayu sebagai sandera, namun Sunan Rajeg kalah dan ketika bersembunyi dalam gua besar ia dibunuh, diracuni oleh tukang masak.

Pada 1518, sultan Demak meninggal, digantikan oleh Adipati Unus yang memprioritaskan pembangunan armada baru di Jepara. Namun pada 1522, Adipati Unus meninggal dan penggantinya Sultan Trenggono tidak berminat meneruskan usaha membangun armada untuk melawan Portugis; ia malah mempunyai ambisi untuk menaklukkan seluruh tanah Jawa dengan angkatan darat yang kuat, sedangkan ibunya, Ratu Aisah, ingin meneruskan rencana lama menyerang Malaka, yang belakangan menetap di Jepara dan mencari hubungan dengan Tuban. Adipati Tuban merasa terancam oleh Wiranggaleng dan menghinakannya, sehingga Wiranggaleng memutuskan kembali ke desanya. Suami-isteri Wiranggaleng dengan dua anaknya untuk beberapa waktu hidup tenteram.

Beberapa tahun kemudian, utusan dari Jepara mengajak Adipati Tuban untuk bersama-sama menyerang Malaka. Adipati setuju, dan Wiranggaleng dipanggil kembali dan diangkat menjadi laksamana. Di Demak muncul tokoh baru dari Pasai,

Fatihillah, cucu pendiri Malaka. Ia berhasil mendamaikan Trenggono dengan ibunya, dan kawin dengan anak Trenggono. Pada 1525, Wiranggaleng berangkat dengan perkapalan yang hanya terdiri atas 40 jung, sebab kapal perang tidak ada lagi di Tuban. Sekali lagi kerja sama antara Tuban dan Jepara/Demak gagal. Ternyata armada Jepara telah berangkat; Wiranggaleng memang berhasil mengejarnya di daerah Banten, namun terkejut melihat kapal-kapal Demak tidak menuju ke Utara. Wiranggaleng sadar bahwa ia dipermainkan oleh Trenggono, namun ia meneruskan pelayarannya sampai ke Aceh dan bersama dengan kawan-kawan Bugis dan Aceh mendarat di sebelah utara kota Malaka. Namun, ternyata kota itu tidak mungkin direbut, dan orang Jawa menemukan jalan buntu: berhasil tidak, dikalahkan pun tidak. Berangsur-angsur mereka menetap sebagai petani perantau.

Gelar, anak Idayu, ditahan dan diantar ke Tuban, dan sebagai sandera diberi latihan militer yang sangat keras. Akhirnya ia berhasil lolos, namun ia makin ragu-ragu tentang siapakah ayahnya yang sebenarnya. Trenggono mulai melaksanakan rencananya: ia menjajah Banten dari laut dan di darat menyerang Tuban. Adipati Tuban telah meninggal. Dalam pada itu, beberapa kapal Portugis di bawah Francesco de Sá melakukan ekspedisi ke pantai Jawa. Percobaan mereka mendarat di Sunda Kelapa digagalkan oleh Fatihillah. Francesco lari ke Tuban yang berhasil didudukinya karena tentara Tuban masih terlibat dalam pertempuran dengan Demak. Syahbandar yang dulu melarikan diri ke Panarukan, kemudian kembali ke Tuban di mana ia ditahan, namun dibebaskan oleh Portugis. Idayu dan Gelar mengungsi ke Bojonegoro.

Gelar akhirnya mendengar siapa sebenarnya ayahnya. Ia menggabungkan diri dengan pejuang kemerdekaan Tuban, dikirim sebagai penyuluh ke Tuban, kemudian berkonfrontasi dengan ayah kandungnya yang akhirnya dibunuhnya. Dosa membunuh ayah tidak dapat dimaafkan oleh ibunya. Dalam pada itu, Wiranggaleng kembali ke Jawa dan sebagai senapati disam-

but meriah oleh tentara Tuban dan mengemban tugas membebaskan Tuban dari penjajah Portugis. Gelar sebelum bertemu kembali dengan Wiranggaleng diangkat sebagai komandan 300 prajurit, disuruh mencari minyak tanah untuk membakar benteng pertahanan Portugis. Idayu bertemu kembali dengan suaminya. Portugis di Tuban yang terkejut oleh serangan Senapati dikalahkan dan dihancurkan, hanya seorang bernama Sylvester da Costa diselamatkan. Wiranggaleng yang juga tidak dapat memaafkan dosa Gelar mengambil keputusan pulang ke desa dan meneruskan hidup sebagai petani. Bertentangan dengan harapan pengikutnya, ia sadar ia bukan Gajah Mada baru, keagungan Majapahit untuk selama-lamanya hilang dan arus balik tak terbendung lagi. Dalam *Penutup* dikutip surat da Costa yang menceritakan tentang Gelar yang jauh kemudian ditemukan kembali di Maluku. Ternyata Gelar yang masuk tentara Demak kemudian bersama seorang teman berhasil membunuh Trenggono, musuh lama ayahnya. Setelah itu, ia melaporkan kepada orang tuanya yang hidup di tengah hutan di Blambangan: 'Bapak, Emak, telah aku selesaikan apa yang sudah sewajarnya harus kuselesaikan untuk membendung kemerosotan besar. Telah aku bunuh Sultan Trenggono di Pasuruan'. Namun, orang tuanya tidak gembira atau bangga atas perbuatan anaknya;

> 'kedua mereka hanya memandanginya dengan iba. Suatu rangsang marah tiba-tiba menjompak seperti perjaka tertolak kasih oleh idaman hati. Tangannya meraba keris. Sekilas itu pula ia sadar, keluar dari gubuk dan kembali ke Blambangan. Hatinya remuk-redam. Semua telah kehilangan arti kembali'.

Kemudian ia meninggalkan Blambangan dan berlayar ke Maluku. Di sana ia masuk Kristen dan menurut cerita, mendapat kedamaian hati. 'Itulah Paulus, seorang yang bisa lakukan perbuatan besar, tetapi seperti dikatakan oleh senapatinya sendiri, tidak mempunyai cita-cita, hidup di bawah kebesaran orang tuanya. Suatu tragedi kehidupan' (hlm. 751).

Dari ringkasan yang teramat singkat ini sudah jelas bahwa

plot *Arus Balik* sangat kompleks; lagi pula cerita melompat-lompat dari tempat ke tempat dan dari tokoh ke tokoh. Pengupas karya sastra selalu dikonfrontasikan dengan tugas yang mustahil dilakukan dengan baik. Tanpa menguraikan apa garis besar plotnya, siapa-siapa tokoh-tokoh utamanya dan lain-lainnya, tidak mungkin dijelaskan kepada pembaca apa pokok dan temanya, apa maksud dan maknanya. Untuk itu ringkasan mutlak perlu, khususnya jika pembaca kupasan sendiri tidak membaca buku itu. Sekaligus pembuat ringkasan melakukan 'dosa' yang dalam kritik sastra terkenal sebagai 'the heresis of paraphrasis', menggantikan teks buku yang mau dikupas dengan teksnya sendiri. Hal itu mungkin lebih gawat lagi dalam hal roman sejarah; tak dapat dihindari bahwa ringkasan yang diberikan di atas tadi mirip dengan semacam risalah sejarah, sehingga anasir-anasir yang khas kesastraan hilang.

Namun, Pramoedya sendiri selalu mengemukakan bahwa karya sastra memerlukan seting yang solid dalam kenyataan; fiksi harus berlatarkan fakta, khususnya roman sejarah harus berdasarkan data-data sebagai kenyataan hulu yang kemudian oleh daya cipta pengarang dicitrakan menjadi kenyataan hilir. Jadi, barangkali sebaiknya juga kupasan ini dimulai dengan penjelasan sedikit tentang latar sejarah yang dipilih oleh pengarang untuk menghasilkan kreasi agung ini. Dalam hal ini dapat dikatakan juga bahwa Pramoedya sendiri sepanjang roman ini berusaha membuktikan kredibilitas latar sejarahnya, misalnya dengan memberikan penanggalan dan angka tahun pada tempat yang sesuai.

Sepanjang *Arus Balik* dapat dilihat dua garis utama yang berjalinan erat: garis sejarah politik, kira-kira antara 1511 dan 1530, serta garis hidup si Galeng, anak desa yang karena kekuatan, keberanian, dan kecerdikannya menjadi Senapati Tuban, namun akhirnya terpaksa menyerah menjadi petani desa lagi.

Garis sejarah politik yang disajikan dalam roman ini nampaknya berdasarkan penelitian sejarah yang dilakukan oleh Pramoedya sebelum ia ditahan pada Oktober 1965. Namun, orang

yang hendak melacak historisitas peristiwa-peristiwa yang diceritakan mengalami sejumlah masalah dan kesukaran yang hampir tak teratasi. Pertama, kita tidak tahu sumber-sumber mana yang sempat dimanfaatkan oleh Pramoedya dalam penelitian sejarah. Jika roman ini pada 1995 pada prinsipnya diterbitkan tepat sesuai dengan yang diciptakan dan ditulis di Buru, itu berarti bahwa tulisan ilmiah yang diterbitkan sesudah pertengahan 1965, seperti misalnya buku De Graaf dan Pigeaud tentang kerajaan dan kesultanan Islam di Jawa pada abad ke-15 dan ke-16 (1974, 1976), tak mungkin dimanfaatkan.[1]

Tanpa berikhtiar menyediakan data lengkap barangkali ada baiknya diberi beberapa contoh tentang cara kerja Pramoedya. Dalam roman terdapat nama Rangga Lawe, pemberontak terhadap kekuasaan Majapahit, yang berpangkal di Tuban. Tokoh itu terkenal dalam *Pararaton* dan beberapa kidung Jawa tengahan, khususnya *Kidung Rangga Lawe*. Menurut *Pararaton*, pemberontakan itu berlangsung pada 1309;[2] dalam *Arus Balik* pemberontakan 'bupati yang memerintah Tuban [...] Adipati Rangga Lawe, salah seorang pendiri Majapahit' beberapa kali disebut (misalnya, hlm. 22). Dialah moyang Sang Adipati Tuban yang memerintah Tuban ketika cerita *Arus Balik* dimulai (hlm. 102). Dengan demikian diciptakan kaitan langsung antara pendirian dan keagungan Majapahit dengan sejarah Tuban yang dicitrakan dalam roman ini. Munculnya Tuban sebagai kekuasaan yang independen dimungkinkan oleh karena Majapahit dilemahkan oleh 'perang-saudara Paregreg' (hlm. 102). Nama Paregreg itu pun diambil dari *Pararaton*, namun dalam edisi teks oleh Brandes yang terkenal kata Jawa itu tidak dirincikan; terjemahannya 'krijg', pertempuran atau perjuangan.[3] Tetapi dalam komentar pada teks, Brandes membicarakan dengan panjang-lebar perang saudara antara 'kadhaton wetan' (keraton timur, mungkin Balambangan) dan 'kadhaton kulon' (keraton barat, Majapahit atau penggantinya) yang menurut interpretasi Brandes berlangsung selama beberapa tahun di sekitar tahun Saka 1326 = tahun Masehi 1404. Cerita tentang perang saudara itu

bahkan ditetapkan oleh informasi dari sumber Cina. Pramoedya memanfaatkan informasi ini untuk menyusun cerita latar belakang tentang Adipati Tuban, tetapi kemudian juga dalam silsilah syahbandar Tuban, Rangga Iskak; ia menceritakan tentang intrik-intrik dalam dinasti Majapahit, yang mengakibatkan kejatuhan keagungan Majapahit: 'Perang saudara Paregrek [sic!] meletus pada tahun 1401 sampai 1405 Masehi antara Majapahit dengan Blambangan, antara Kaisar wanita Suhita dengan Bhre Wirabumi' (hlm. 121).[4] Namun, entah dari sumber lain atau dari angan-angannya sendiri, ia menceritakan lebih banyak tentang 'Perang Paregreg': ia menulis: 'Cetbang dan kapal unggul Majapahit pada suatu kali telah menghancurkan dirinya dalam Perang Paregreg' (hlm. 33). Sumber keterangan yang tidak terdapat dalam *Pararaton* ini tidak jelas.

Apakah cetbang itu? Dalam *Arus Balik* cetbang adalah senjata 'rahasia' Tuban, warisan Majapahit juga; pertama kali cetbang muncul dalam Bab 1, yang menggambarkan kapal peronda yang menjelajah di depan pantai Tuban: 'Tak lama kemudian menyusul ledakan di belakang layar kemudi. Peluru cetbang meluncur ke udara dengan buntut api yang kuning merah meninggalkan asap yang segera lenyap' (hlm. 15). Dan dalam bab berikut ketika Adipati Tuban mendengar dari patih bahwa orang Peranggi mempunyai meriam, senjata yang memuntahkan api, sang Adipati terpekik: 'Apakah Kakang Patih bermaksud mengatakan ada bangsa lain di atas bumi ini punya cetbang Majapahit?' Dan patih menjawab: 'Ada yang lebih dahsyat dari cetbang Majapahit', sehingga kapal-kapal Atas Angin [Arab dan India] pun semuanya gentar, tidak berani melawan orang Portugis (hlm. 28). Kemudian dijelaskan bahwa cetbang Majapahit berasal dari tentara Kublai Khan yang pada 1292 melakukan ekspedisi ke Jawa, kemudian dikembangkan dan dimanfaatkan oleh Gadjah Mada untuk 'mempersatukan Nusantara' (hlm. 33[5]). Oleh lawan-lawan Majapahit senjata itu dinamai 'sihir api petir'. Dalam *Arus Balik*, cetbang yang konon memakai prinsip roket, menjadi lambang keagungan dan kekuasaan Majapahit yang telah hilang.

Contoh lain tentang cara Pramoedya memanfaatkan data-data sejarah adalah pemuliaan Empu Nala sebagai amirul-bahr alias laksamana Majapahit, sekaligus arsitek, pencipta kapal besar armada Majapahit yang menjadikan negara itu berkuasa di seluruh perairan Nusantara. Empu Nala bahkan dibandingkan dengan Themistocles, pendasar kekuasaan maritim Athene pada abad kelima sebelum Masehi (hlm. 104). Data sejarah tentang Mpu Nala sangat terbatas. Nampaknya tokoh itu diambil dari *Nâgarakrtâgama* di mana ia disebut sebagai Ârya Wîramandhalika, 'mancanagara manâma tumenggung', yakni gubernur bergelar temenggung, yang 'selalu menjadi panglima tentara berperang; daerah lain ('digantara') bernama Dhompo [Sumbawa Besar] hancur olehnya'.[6] Pramoedya menciptakannya kembali sebagai pendasar kekuatan maritim Majapahit.

Masalah kedua berkaitan dengan fakta bahwa bahan dokumentasi apa pun juga tidak ada bagi Pramoedya di Buru, yang berarti bahwa segala nama, tanggal, dan fakta sejarah disusun hanya berdasarkan ingatannya melulu; dan walaupun ingatan Pramoedya pada beberapa kesempatan terbukti kuat dan dapat diandalkan, namun menjadi hanya manusiawi saja kalau Pramoedya pun membuat kesalahan atau kekeliruan dalam presentasi data sejarah. Misalnya ada kekacauan dalam hal raja Blambangan; mulai dari Bab 1 teks berkali-kali menyebut 'raja Blambangan Giri Dahanapura', yang bernama 'Sri Baginda Ranawijaya Girindrawardhana' (misalnya, hlm. 9, lihat juga Bab 36, khususnya hlm. 627); nama Girindrawardhana memang terkenal sebagai nama raja yang dengan berbagai variasi terdapat dalam dinasti Kerajaan Majapahit dalam abad ke-15, tetapi tidak pernah disebut dalam hubungan dengan Balambangan.[7] Demikian juga nama Panjang sebagai pelabuhan di daerah Lampung tidak diketahui dari sumber mana pun (Bab 37).

Namun, untuk analisis karya sastra tidak perlu kita melacak secara mendetil gambaran sejarah roman ini atas dasar data-data dan fakta-fakta yang dapat dikumpulkan dari berbagai tulisan ilmiah, cerita perjalanan orang Eropa, babad Jawa, dan

lain-lain. Apalagi masalah apakah data semacam itu 'benar' atau 'salah' tidak relevan. *Arus Balik* memang bukan buku sejarah, melainkan roman. Pengarang mencitrakan sejarah atau dengan kata lain menyusun gambaran historis sebagai wadah untuk menggerakkan imajinasinya. Salah satu sarana pencitraan yang sering dipakai oleh Pramoedya untuk menyajikan informasi kesejarahan misalnya dialog; biasanya uraian historis panjang yang membosankan dalam roman dihindari dan 'dikemas' dalam percakapan antara tokoh-tokoh. Sudah tentu dialog semacam itu tak dapat tidak bersifat fiksional.

Prinsip roman ini sama dengan *Karya Buru*: data dan fakta sejarah tidak diberikan demi pencarian kebenaran sejarah secara ilmiah, melainkan untuk menciptakan rangka tempat plotnya berlangsung: latar yang solid untuk cerita yang andalan dan koheren secara intrinsik dari segi tema dan maksud yang ingin disampaikan kepada pembaca, namun yang tidak harus dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah. Justru itu perbedaan antara karangan ilmiah dan roman sejarah: dalam roman data-data diabdikan pada kebenaran visi yang hendak disampaikan oleh pengarang. Bedanya dengan *Karya Buru* adalah: data-data faktual yang tersedia tentang periode awal abad ke-16 sangat fragmentaris dan sering sukar interpretasinya, atau malah bertentangan satu dengan lain, sedangkan plot novel ini jauh lebih kompleks dan luas ruang lingkupnya. Dalam roman sejarah bagi pembaca yang berminat selalu muncul tegangan antara pengetahuan kesejarahannya dan penghayatan cerita yang dibaca. Dan sudah tentu, seperti juga telah diuraikan dalam kupasan tentang *Karya Buru*, tanggapan pembaca pasti berbeda-beda; mungkin ada yang merasa kesal sebab fakta sejarah yang ia kenal tidak cocok atau tidak terdapat dalam roman; pembaca lain mungkin senang terhanyut dalam arus plot, tanpa mempedulikan kebenaran historis cerita yang ia baca.

Tema utama terungkap dalam judul buku ini: di zaman Majapahit arus ekonomi, politik, dan budaya adalah dari Selatan ke Utara: di zaman Gajah Mada, katakanlah bagian kedua abad

ke-14, keagungan dan kekuasaan Majapahit makin besar di kawasan yang makin meluas, bahkan sampai melampaui batas negara Indonesia modern. Namun, kejayaan itu selama abad ke-15 makin mundur, dan pada awal abad ke-16, ketika cerita ini dimulai, arus balik yaitu arus kekuasaan, ekonomi, dan budaya, termasuk agama, dari Utara makin deras: pertama, arus agama Islam dari 'atas angin' yang makin luas tersebar di Nusantara dan yang berangsur-angsur menyingkirkan agama Hindu-Buddha yang selama seribu tahun berkibar di daerah Jawa-Bali. Kemudian muncul kekuasaan Eropa yang dilambangkan oleh jatuhnya Kesultanan Malaka dan datangnya orang Portugis ke Nusantara. Dan, demikian dapat kita pahami, keruntuhan keagungan Jawa bukan akibat perkembangan sejarah yang tak terhindari, bukanlah nasib yang tidak terelakkan. Orang Jawa sendirilah yang mengakibatkan, paling tidak memungkinkan orang dari Utara mengambil alih kepemimpinan di daerah Nusantara. Pemimpin Jawa tidak lagi mempunyai visi dan kewibawaan seperti pendahulunya, terutama negarawan unggul Patih Majapahit, Gajah Mada.

Dalam *Arus Balik*, Majapahit atau pusat politik lain di pedalaman seperti Daha sudah tidak memainkan peran apa-apa; pusat ekonomi dan politik Jawa bergeser ke pantai Utara; di sana Adipati Tubanlah yang masih mempertahankan tradisi Majapahit. Sangat mungkin rangka sejarah dan situasi Tuban seperti dikembangkan dalam *Arus Balik* sebagian diambil dari sumber historis yang terpenting untuk masa itu, yakni *Suma Oriental*. Teks itu memberi deskripsi yang cukup mendetil, berdasarkan fakta-fakta dan data-data yang dilihat sendiri dan dikumpulkan di tempat oleh penulisnya, orang Portugis Tomé Pires, yang mengunjungi berbagai pelabuhan di pantai utara Jawa selama perjalanan dari 14 Maret sampai 22 Juni 1513 selaku faktor ('petor') pada satu di antara empat kapal yang oleh kapitan di Malaka disuruh ke Timur membeli rempah-rempah.[8] Tentang Jawa dikatakan oleh Tomé Pires bahwa di Jawa Barat terdapat Kerajaan Sunda dengan kota keratonnya di pedalaman dan dengan

beberapa pelabuhan, yang terpenting di antaranya (Sunda) Kalapa (Pires 1944: 166-173). 'The land of Java', yaitu Jawa Tengah dan Timur mempunyai raja juga, bernama Batara Wijaya, yang keratonnya bertempat di Daha. Tetapi raja sendiri tidak campur tangan dalam urusan pemerintah dan kekuasaan faktual dipegang oleh patih, atau dengan istilah Melayu bendahara, yang oleh Pires disebut *Guste Pate*, Gusti Patih. 'He is always at war with the Moors on the sea-coast, especially with the lord of Demak' (id. hlm. 176). Keterangan itu diperoleh oleh Pires dari raja Tuban, 'who is his vassal', namun sekaligus menjadi sahabatnya yang akrab. Tuban memang pelabuhan di pantai utara yang paling dekat dengan Daha. Tentang raja Tuban disebut bahwa kakeknya masuk Islam, namun raja itu sendiri, yang beberapa kali menerima Pires 'does not seem to me to be a very firm believer in Mohammed.' Kepada Pires raja Tuban menerangkan bahwa dialah orang Jawa pertama yang mengikat tali persahabatan dengan orang Portugis, maka tak heranlah Pires menyimpulkan: 'He is a good man, and he is certainly always deserving of favour.' (id. hlm. 192) Di Tuban adat kerajaan Jawa pra-Islam masih dipegang kuat.

Pires juga memberi data tentang dua kota lain yang memainkan peran penting dalam *Arus Balik*: informasi tentang Demak agak kurang jelas, namun ia mencatat beberapa hal yang penting sehubungan dengan gambaran yang disajikan dalam roman: Raja Demak sangat kuasa, 'he is the chief *pate* in Java', yang dahulu menaklukkan antara lain Palembang, Jambi, Tanjungpura (Kalimantan Selatan). Pada 1512, ia melakukan serangan besar-besaran atas Malaka di bawah pimpinan iparnya Pate Unus; namun ekspedisi armada Demak itu gagal total, dan sejak itu raja Demak kehilangan kebesarannya; perkapalannya musnah, ia menjadi miskin dan praktis tergantung dari Malaka. Ia tetap dalam keadaan perang dengan Tuban, namun karena Tuban dalam naungan *Guste Pate*, Demak tidak sanggup menyerangnya.

Tentang Japara dikatakan bahwa kota itu mempunyai pela-

buhan yang paling baik di pantai utara Jawa; pelabuhan itu ramai, antara lain dengan perdagangan rempah-rempah dari Maluku. Pate Unus yang tersebut tadi menjadi rajanya; ayahnya berasal dari Malaka; walaupun ia kalah dalam serangan ke Malaka, Pires menceritakan bahwa ia menjadi tokoh yang penting: 'He is greater than all the Javanese in nobility and presumption' (id. hlm. 188).

Demikianlah sedikit latar belakang dari risalah perjalanan Tomé Pires tentang tempat-tempat terjadinya kebanyakan peristiwa yang diceritakan dalam *Arus Balik.* Namun, data itu digabung dengan data-data lain dan diciptakan kembali menjadi cerita terpesona tentang manusia dan masyarakat Jawa dalam masa peralihan yang sangat menentukan. Adipati Tuban dalam cerita Pramoedya memang telah masuk Islam, namun tetap mempertahankan adat-istiadat Jawa dan usaha ke arah pengislaman rakyat dari pihak keraton pada awalnya tidak kuat. Usaha dakwah Islam terutama dilakukan dari Demak, antara lain atas ikhtiar anak Adipati Tuban, yaitu Ki Aji Kali Jaga yang kemudian terkenal dengan gelar Sunan Kali Jaga sebagai tokoh penting, tetapi tokoh itu tidak memainkan peran dalam roman.

Tuban dalam roman juga adalah kota multiagama dan dalam desa seperti Awiskrambil agama Hindu-Buddha masih kuat. Adipati Tuban yang dipentaskan oleh Pramoedya adalah orang yang terutama berikhtiar memegang *status quo*-nya, tanpa menyadari bahwa masa lalu sudah lewat untuk selama-lamanya. Adipati Tuban menjadi lambang sikap pemimpin Jawa pada masa itu; ia hidup dalam keratonnya, memang ingin tahu berita-berita baru tentang apa yang terjadi di dunia luar, senang berfilsafat tentang peredaran zaman, tetapi tidak berani atau sanggup menarik kesimpulan dari berita yang ia terima atau mengambil tindakan tegas untuk mencegah 'arus balik' yang langsung mengancam *status quo* itu. Sikapnya terhadap perkembangan-perkembangan baru mendua. Ia terus hidup dalam kebanggaan keningratannya; ia masuk Islam, tetapi keyakinan itu tidak menjadi pegangan dalam siasat politiknya. Dalam harem-

nya, keputriannya, ia masih bersikap sewenang-wenang, tanpa respek apa pun terhadap wanita. Galeng, anak desa, terpaksa ia manfaatkan karena kekuatan dan keberaniannya, namun sekaligus ia hinakan tanpa menginsafi bahwa hanya anak rakyat semacam Galeng yang dapat menyelamatkan Tuban dan Jawa. Ia mudah 'terbujuk oleh kefasihan' dan kepandaian mengambil hati seperti yang dipunyai oleh si pendatang dari Malaka, yang asalnya tidak begitu jelas; nampaknya seorang Moro (Arab Sepanyol). Atas intrik avonturir itu syahbandar lama, Rangga Iskak, yang juga keturunan ningrat Majapahit dipecat, sehingga menaruh dendam hati, kemudian sebagai Sunan Rajeg menjadi musuh di pedalaman yang sangat berbahaya bagi Tuban. Dengan adanya ancaman dari pedalaman itu Tuban makin lemah terhadap musuh dari seberang.

Tak kurang ragu-ragu dan mendua sikap Adipati dalam politik 'luar negeri'. Itu misalnya menjadi jelas dalam hubungannya dengan Demak yang dianggap saingannya, sehingga ia tidak bersedia bersatu-padu dengan sultan sesama Islam itu melawan Peranggi. Karena sikap mendua Adipati Tuban, serangan Demak atas Malaka yang baru direbut oleh orang Peranggi gagal, dengan konsekuensi berat bagi seluruh Pulau Jawa untuk masa depan. Sebab dengan kehancuran armada Demak sebagai akibat ekspedisi ke Malaka, Jawa terbuka untuk orang Peranggi dan tak berkuasa lagi mempertahankan diri.

Tokoh yang sama lemahnya dengan Adipati, sama berpegang pada nilai dan tradisi Jawa lama adalah patih Tuban yang dipanggungkan sebagai karikatur pendahulunya yang mulia, Gadjah Mada. Patih Tuban, sama dengan rajanya, juga tidak berani mengambil keputusan tegas; ia selalu ragu-ragu, juga pada saat yang teramat gawat dalam sejarah Tuban. Karena keraguannya, Tuban malah nyaris jatuh ke tangan musuh, sehingga Wiranggaleng terpaksa mengambil alih pimpinan tentara dengan membunuh patih, dosa besar yang berani dan harus dilakukannya demi keselamatan negerinya.

Pemimpin Demak, saingan besar Tuban, tak kurang melam-

bangkan kelemahan konsep dan strategi politik pemimpin Jawa, walaupun dengan cara lain. Dalam roman ini bahkan dipentaskan tiga sultan Demak berturut-turut, termasuk angka-angka tahun, sesuai dengan fakta-fakta sejarah. Pada awalnya, Demak berikhtiar melawan arus balik: atas instruksi dultan Syah Sri Alam Akbar al-Fattah alias Raden Patah, anaknya, dengan gelar Adipati Unus Jepara, menyerang Malaka, tetapi serangan itu gagal, antara lain karena bantuan Tuban datang terlambat; dalam pertempuran laut armada Demak dihancurkan. Pada tahun 1518, Adipati Unus yang luka berat dalam peperangan itu menggantikan ayahnya (hlm. 420) dan meneruskan kegiatan membangun armada baru, namun sebelum sempat mengadakan serangan kedua melawan Malaka sultan itu meninggal, digantikan oleh adiknya yang kemudian terkenal sebagai Sultan Trenggono (pada 1521, hlm. 461). Itu berarti perubahan politik total di Demak, sebab sultan baru ini tidak memprioritaskan lagi peperangan melawan Portugis; ia hendak menaklukkan seluruh pulau Jawa lebih dulu. Perubahan strategi ini menimbulkan konflik keras dengan ibunya, Ratu Aisah, yang mengundurkan diri ke Jepara. Perpecahan pemimpin Jawa makin jelas, Ratu Aisah berikhtiar meneruskan perang melawan Portugis yang dianggapnya sebagai musuh utama dan atas dorongannya, Adipati Tuban menyuruh Wiranggaleng sekali lagi memimpin ekspedisi ke Malaka. Tetapi sejak awal-mulanya sudah jelas usaha itu yang tidak mendapat sokongan Sultan Trenggono, tak dapat tidak gagal. Demak justru mencoba memanfaatkan kesempatan itu untuk menaklukkan Tuban yang dilemahkan oleh kepergian Wiranggaleng yang bertahun lamanya tertahan di Semenanjung Malaka. Tuban yang sudah kehilangan kekuatan oleh perang dengan Sunan Rajeg kehabisan tenaga oleh perang baru ini, walaupun serangan Demak akhirnya berhasil dipatahkan. Namun serangan ketiga, kali ini oleh orang Portugis, merupakan akhir Tuban sebagai kekuatan politik. Wiranggaleng memang masih sempat mengusir Peranggi, namun cerita sesungguhnya habis. Arus balik tidak dapat dicegah lagi dan Wiranggaleng mengun-

durkan diri untuk kedua kali, menjadi petani kembali.

Demikianlah, dalam visi yang dikembangkan lewat cerita roman ini, peristiwa politik dalam masa 1511 - 1530 menunjukkan ketakmampuan pemimpin Jawa untuk menanggulangi perubahan yang diakibatkan oleh zaman baru, karena mereka mendua hati, kurang visi dan kurang tabah, terikat pada cita-cita dan norma-norma kolot, atau hamba keserakahan dan hawanafsunya.

Bertentangan dengan pemimpin-pemimpin tradisional yang buta terhadap kegawatan situasi 'nasional' dan 'internasional' dan yang tersesat oleh ambisi pribadi dan kerakusan akan kekuasaan sehingga mereka terus-menerus musuh-memusuhi, berdiri protagonis roman ini, Wiranggaleng, anak desa yang sederhana. Pertentangan antara pemimpin tradisional dan anak desa yang sederhana itu memang hakiki dalam struktur dan makna roman ini. Wiranggaleng mewakili rakyat Jawa yang dalam kepolosannya berpegang pada norma dan nilai yang esensial, manusiawi, yang sejak dahulu menentukan hidup masyarakat Jawa dan yang tetap dipermaklumkan oleh guru Rama Cluring. Tetapi Wiranggaleng sejak awal sampai akhirnya disalahgunakan oleh para pembesar demi tujuan keangkaraannya.

Pada awalnya, ia sama sekali buta politik; satu-satunya pegangannya ialah wejangan dan ajaran Rama Cluring tentang panggilan yang harus diemban oleh angkatan muda Tuban. Ketika Adipati memaksanya menetap di kota Tuban, ia merasa sangat tidak berbahagia, apa lagi ia selalu dicemoohkan dan dihinakan oleh para pembesar Tuban, sebagai anak dusun yang bodoh dan picik, yang hanya mempunyai kekuatan fisik sebagai pegulat. Tetapi berangsur-angsur ia mulai belajar banyak tentang hubungan politik dan tentang sikap pemimpin Tuban dan lain-lain. Adipati yang sebenarnya sangat cemburuan dan tersinggung sebab ia tidak berhasil mengambil Idayu yang setia kepada Galeng sebagai selir, mau tak mau terpaksa mengakui keberanian dan kepandaiannya dan mengangkatnya sebagai panglima perang. Tetapi sesuai dengan yang biasa kita lihat

dalam karya Pramodya, Wiranggaleng pun bukan pahlawan ideal yang berhasil mengalahkan semua lawannya dan melaksanakan segala tugas yang dipercayakan kepadanya. Ia makin sadar tentang prioritas yang dihadapi raja Jawa, ia berani memperjuangkan cita-cita keagungan dan kejayaan Jawa, khususnya Tuban; ia berani mengorbankan segala-galanya, termasuk hidupnya sendiri. Namun akhirnya ia gagal juga, atau dengan kata penghabisan cerita tentang Wiranggaleng itu: 'Demikianlah cerita tentang seorang anak desa lain yang mengemban cita-cita menahan arus balik. Berbeda dengan anak desa yang lain [yaitu Gadjah Mada], yang seorang ini tidak berhasil, patah di tengah jalan, namun ia telah mencoba' (hlm. 743). Kita teringat akan kalimat terakhir *Bumi Manusia*, ketika Nyai Ontosoroh sebagai balasan atas kesimpulan Minke: 'Kita kalah, Ma', mengatakan: 'Kita telah melawan, Nak, Nyo, sebaik-baiknya, sehormat-hormatnya.' (*Bumi* hlm. 354).

Wiranggaleng juga melawan sebaik-baiknya, sehormat-hormatnya, tetapi akhirnya kalah. Pahlawan-pahlawan Pramoedya bukan pemenang, bukan triumfator yang gemilang, melainkan manusia yang dalam perjuangannya demi cita-cita mulia harus menderita kekecewaan pahit dan kekalahan nyeri. Juga dalam kehidupan pribadinya, Wiranggaleng tidak dapat menikmati kebahagiaan. Ia memang berhasil menyunting gadis desa yang dicintainya sejak masa mudanya di Awiskrambil, walaupun Adipati sendiri mendambakannya. Namun, kebahagiaan mereka dinodai oleh syahbandar yang gasang, yang memperkosa Idayu. Bila kemudian ternyata Ida mengandung anak syahbandar, Galeng memang mengampuni istrinya sebab ia tidak menyangsikan kesetiaannya, namun ia tak sampai hati mengakui Gelar sebagai anaknya, dan pada bagian penghabisan roman ini tegangan antara Wiranggaleng dan Gelar mencapai puncak dramatis; justru oleh karena Gelar berhasil membunuh ayah kandungnya, syahbandar yang licik yang dulu menodai ibunya, Idayu dan Wiranggaleng demikian jijik sehingga mereka tidak sanggup lagi merestui anak yang sebagai pembunuh ayah me-

lakukan dosa paling terkutuk di hadapan Maha Buddha.

Idayu ditokohkan oleh Pramoedya bukan sebagai pejuang gigih seperti Nyai Ontosoroh, melainkan sebagai pendamping setia suaminya, bahkan sebagai seorang 'dia yang menyerah' lain. Satu-satunya kali ia mengambil dan melaksanakan keputusan sendiri, ia memang membuktikan keberaniannya, yaitu ketika ia mohon perkenan Adipati untuk kawin dengan Galeng, melawan dambaan Adipati sendiri. Ia tetap loyal terhadap suaminya yang sering terpaksa meninggalkannya karena disuruh melakukan tugas di luar Tuban. Ketidakhadiran Galeng juga memberi kesempatan kepada syahbandar untuk memperkosanya. Peristiwa itu mempunyai akibat yang jauh jangkauannya, sebab dengan kelahiran anaknya yang ternyata bukan anak Galeng terjadi krisis dalam perkawinan mereka; Idayu selanjutnya selalu merasa bersalah, lagi pula batinnya terpecah-belah antara cinta untuk anak sulung yang tetap tidak diakui oleh Galeng dan keloyalan kepada suami. Sikapnya memang selalu setia menunggu, tidak mengambil keputusan sendiri, apalagi mengembangkan kegiatan atau inisiatif. Tapi ia suci dan jujur, selalu memegang teguh ajaran Rama Cluring yang bersama dengan Galeng ia rawat ketika pandita tua itu dibunuh atas usaha kepala desa, pada awal roman itu.

Masih ada tokoh lain yang dalam ringkasan di atas belum disebut, tetapi yang mahapenting dalam struktur naratif buku ini, yang pertama kali kita jumpai sebagai bocah bernama Pada, tetapi yang kemudian muncul dalam berbagai 'penjelmaan' lain. Ia bukan tokoh sejarah, melainkan lahir dari daya cipta Pramoedya. Tetapi justru lewat tokoh ini kita mendapat kesan baik tentang kesanggupan Pramoedya menyusun roman berdasarkan campuran fakta sejarah dan fiksi. Tokoh seperti ini berfungsi untuk mengadakan koherensi dalam cerita, seakan-akan merupakan semen yang merekatkan batu-batu dalam bangunan plot yang dibina. Tokoh itu mulai kita kenal sejak awal cerita: ketika Galeng dan Idayu, masing-masing di tempatnya, mempersiapkan diri untuk perlombaan di Tuban, ada bocah bernama Pada

yang berlaku sebagai *postillon d'amour*, perantara pengantar surat antara mereka. Namun, bocah itu membangkitkan kemarahan sang Adipati yang menemukan bahwa situasi dalam haremnya tidak beres; ternyata ada hubungan rahasia antara selir-selirnya dengan orang luar. Timbul kecurigaan terhadap si Pada:

> 'Dia, Pada itu, yang dapat bergerak leluasa di dalam kadipaten. Dia rupa-rupanya kutu busuk keputrian. Dia! [...] Cemburu tak dapat ia atasi hanya dengan berpikir dan berpikir. Bocah-bocah semuda itu telah gerayangi keputrianku!' (dengan teks yang berfokuskan Adipati, hlm. 119).

Namun, tidak hanya Adipati yang merasa cemburu. Galeng juga tidak senang dengan peran si Pada yang sempat langsung menghubungi kekasihnya, sedangkan dia sendiri haram memasuki asrama para gadis yang akan ikut dalam perlombaan. Dan pembaca tahu bahwa rasa iri hati Galeng bukan tak beralasan. Walaupun secara formal hubungan Pada dengan Idayu tidak melampaui batas, dan nampaknya ia hanya ingin membantu kedua kekasih itu, Idayu sejak awal juga sadar apakah perasaan bocah itu yang sesungguhnya: 'Untuk pertama kali dalam asrama, gadis itu melihat mata si bocah yang beberapa tahun lebih muda daripadanya itu, menyala-nyala memberahikannya' (hlm. 48).

Ketika Galeng naik kapal pergi ke Jepara dan Demak sebagai penyuluh, Pada disuruh ikut oleh Adipati, yang secara rahasia memerintahkan Galeng membunuh 'kutu busuk keputrian'-nya. Galeng merasa ragu-ragu; pada satu pihak kepatuhan kepada tuannya dan kecemburuannya sendiri mendorongnya melaksanakan perintah Adipati, namun ia juga merasa sayang dan tahu bahwa motifnya tidak jujur. Akhirnya ia memberi kesempatan kepada Pada untuk melompat ke laut dan mencoba berenang ke pantai walaupun ia resmi mengumumkan: 'Telah kubunuh atas titah Gusti Adipati Tuban Arya Teja Tumenggung Wilwatikta, seorang pendurhaka bernama Pada. Kubunuh dan kulemparkan dia ke laut' (hlm. 141).

Tetapi nampaknya Pada berhasil menyelamatkan diri dan dalam Bab 13 Wiranggaleng menerima surat daripadanya. Ternyata ia berhasil melarikan diri dan sampai di Lao Sam (Lasem), pusat kediaman banyak pedagang Cina. Ia dipungut sebagai anak oleh Liem Mo Han, yang membawanya ke Semarang, kemudian ia disuruh ke Demak untuk belajar. Di sana ia masuk Islam, mengambil nama Muhammad Firman, kemudian sebagai 'musafir' berkelana di Jawa Utara (lihat 'riwayat hidup'-nya, hlm. 453). Muhammad Firman tetap merasa berutang budi kepada Galeng yang dianggapnya sebagai kakak. Liem Mo Han yang mengantarkan surat tadi kepada Wiranggaleng menyatakan bahwa ia dan Muhammad Firman bersedia membantu Galeng dalam ikhtiarnya mencegah orang Peranggi. Beberapa waktu kemudian, Muhammad Firman disuruh ke Rajeg, namun ketika ikut menghadap Sunan Rajeg dan membela Sultan Demak yang sangat dibenci oleh Sunan Rajeg, Muhammad Firman tidak berhasil menandinginya: 'Ia malah ditelan' oleh argumentasi Sunan bahwa Sultan Demak bukan turunan Raja Majapahit, melainkan 'peranakan awak armada Seng He' alias Dampo Awang (hlm. 366-8).

Akibatnya Muhammad Firman masuk pengikut Sunan Rajeg sebagai juru masak. Ketika ia mulai mengetahui perangai angkara dan maksud jahat tuannya, ia berhasil membunuh Sunan itu dengan racun yang seharusnya ia makan sendiri. Ia membebaskan Idayu beserta kedua anaknya dari gua tempat mereka ditahan, lalu mengantarnya kembali ke Awiskrambil dengan menempuh perjalanan yang cukup berat dan berbahaya (Bab 26). Idayu bukan tak curiga terhadap maksud si Pada, namun ternyata ia memang hanya hendak menyelamatkannya.

Beberapa waktu kemudian, Wiranggaleng juga pulang ke desanya, bersatu kembali dengan keluarganya; si Pada beberapa waktu lamanya tinggal bersama mereka di Awiskrambil. Tetapi ia cemas-cemas: 'ia merasa otak dan hatinya terbelenggu' (hlm. 525) oleh cintanya kepada Idayu yang ia tahu tak pernah akan dapat dinikmati; tetapi karena perasaannya itu diketa-

hui juga oleh Wiranggaleng dan Idayu, mereka semua merasa rikuh. Maka Pada merasa dibebaskan ketika ia diminta Wiranggaleng ikut dalam ekspedisi kedua ke Malaka. Di sana ia tetap mendampingi Wiranggaleng dalam ikhtiarnya yang dari awalnya ternyata sia-sia belaka. Ketika Wiranggaleng mendengar berita dari Jawa yang makin membingungkan, ia menyuruh Pada pergi ke Tuban dengan tugas: 'Carilah berita yang benar, dan tengok mbokayumu dan kemenakan-kemenakan' dan lain-lain lagi. Demikianlah mulai petualangan baru si Pada, yang tiba di Tuban ketika kota itu hampir direbut oleh tentara Demak. Ia berhasil meloloskan diri dengan 'iringan' yang terdiri atas para selir Adipati Tuban yang lari dari keputrian, satu adegan penuh humor (hlm. 581-591), di mana Pada sebagai pelindung sekian wanita cantik berjalan mondar-mandir di antara mereka 'seperti seorang kaisar yang paling berkuasa, seorang pahlawan yang paling berani, seorang panglima yang kehabisan musuh' (hlm. 585), walaupun hanya kekaisaran sehari saja. Ketika prajurit dari Tuban datang mengejar wanita itu, ia menyembunyikan diri di atas pohon nangka.

Akhirnya ia kembali ke Awiskrambil. Dalam bagian berikut Pada hampir menjadi protagonis cerita: dalam semacam intermezo romantis diriwayatkan pelarian Pada atas saran ratu Aisah di Jepara, ke Pajajaran, pertemuan dan perkawinannya dengan gadis desa Sabarini, kemudian 'bulan madu' mereka naik perahu layar ke daerah Sumatra Selatan; dari sana mereka akhirnya berlayar ke Malaka dan menggabungkan diri dengan Wiranggaleng. Ketika Wiranggaleng pulang ke Jawa, Pada dan Sabarini memutuskan untuk tinggal di tanah Melayu dan mereka menghilang dari cerita. Namun, masih ada kejutan kecil bagi pembaca: sebab dari cerita dalam harian Da Costa yang mengakhiri roman itu terbaca bahwa Gelar, yang tetap tidak mau diakui sebagai anak oleh Wiranggaleng, masuk tentara Sultan Demak, musuh lama Wiranggaleng; di sana ia bertemu dengan Jafar, anak si Pada, yang oleh ayahnya disuruh pergi ke Jawa; akhirnya mereka berdua membunuh Sultan Trenggono. Jafar sendiri

dibunuh dalam peristiwa itu. Demikianlah lingkaran cerita si Pada yang seumur hidup berkaitan dengan Wiranggaleng ditutup.

Tokoh Pada merupakan semacam *alter ego* Wiranggaleng. Keduanya mewakili rakyat yang menjadi korban karena keangkaraan pemimpin-pemimpin, tetapi ada bedanya. Wiranggaleng yang terpaksa memikul tanggung jawab berat sebagai pemimpin perang dan yang melihat kegagalan politik rajanya yang mau tak mau ia terlibat dalamnya, makin berkembang menjadi tokoh muram yang kehilangan gairah hidup, juga karena musibah yang meracuni perkawinannya dan khususnya hubungannya dengan 'anak'-nya Gelar. Sebaliknya Pada menjadi semacam anak 'pereman' yang suka menikmati hidup, yang selalu berhasil lolos dari bahaya, yang mengalami berbagai avontur yang adakalanya menggairahkan, yang akhirnya menikmati perkawinan yang berbahagia dan berhasil meloloskan diri dari suasana mencekam di Pulau Jawa. Ia tetap bermukim di 'tanah seberang'.

Di samping tokoh-tokoh utama ini masih terdapat puluhan tokoh lain yang memainkan peran besar atau kecil dalam perkembangan cerita. Seorang yang sangat penting adalah syahbandar (baru) Tuban, yang dipentaskan sebagai orang yang serba licik dan rakus. Tidak diketahui apakah ada syahbandar historis yang dipakai sebagai model untuk Sayid Habib Almasawa; namun Pramoedya tentu dengan sadar menjadikan syahbandar Tuban orang yang sangat berpengaruh. Karena latar belakangnya (Arab-Moro dari Andalusia, Sepanyol) dan pengalaman antarbangsanya, ia mempunyai pengetahuan luas di bidang perdagangan dan politik, ia mengembangkan jaringan (*network*) relasi dan koneksi di seluruh Asia Tenggara (dan di luarnya), ia tahu banyak bahasa: Arab, Sepanyol, Portugis. Dari data-data historis kita mengetahui bahwa syahbandar-syahbandar, seringkali orang asing, memainkan peran mahapenting dalam sejarah kawasan itu, tidak hanya di bidang perdagangan dan ekonomi, melainkan pula dalam politik dan di bidang agama. Sayid Habib bukan

hanya orang yang berkuasa, ia juga orang jahat yang didorong oleh satu kelobaan saja: memenuhi hawa nafsu dan keserakahannya sendiri, kejam, tanpa moral, dan tak kenal ampun terhadap korban atau lawannya. Lewat peran tokoh ini, pengarang menyarankan bahwa orang Jawa tidak hanya lemah dan tanpa visi, melainkan juga mudah terkena bujukan dan bisikan orang luar yang memainkan jarumnya, masing-masing dengan kepentingannya sendiri. Dan sudah tentu bagi perkembangan plot dan untuk mengadakan tegangan dan mengikat minat pembaca, bajingan seperti Sayid Habib esensial. Tingkah lakunya selalu berhasil membangkitkan emosi pembaca: kenistaannya terhadap Idayu; pengkhianatannya terhadap Adipati; penghinaan kepada Galeng yang terus-menerus. Tetapi Sayid Habib tidak hanya mengorbankan orang lain, ia sendiri juga sering menjadi korban. Hubungannya dengan Nyai Gede Kati, bekas pengurus keputrian Adipati yang di-'hadiah'-kan kepadanya sebagai istri, cukup ambivalen; Nyai Gede yang cukup makan garam tidak takut kepada tuannya yang baru ini dan sungguhpun tidak pernah meninggalkan loyalitas terhadapnya, ia berani mengemukakan pendapat dan mengambil langkah yang tidak disukai oleh syahbandar. Syahbandar bukanlah satu-satunya bajingan di daerah pelabuhan Tuban. Tokoh lain yang juga sering muncul dari awal mulanya ialah Yakup, pemilik warung arak dan tuak, orang licik dan rakus yang bersedia mengkhianati siapa saja demi uang; pada awalnya ia mempermainkan kekikiran syahbandar lama yang ikut disingkirkannya atas usaha Sayid Habibullah, kemudian terjadi hubungan saling menipu antara dua penjahat itu sampai pada akhirnya keduanya dibunuh secara mengerikan, sebagai hukuman yang tepat.

Tetapi syahbandar pertama, yang kemudian menjelma sebagai Sunan Rajeg dan menjadi musuh Adipati Tuban juga bukan orang yang jujur atau simpatik. Berkedok ketakwaan dan hasrat mendakwahkan agama Islam, ia hanya mengejar kekuasaan dan kekayaan pribadi. Pada awalnya, pemberontakannya dengan mengibarkan panji Islam nampaknya sukses, namun akhirnya

semua ikhtiarnya gagal dan pasukannya dikalahkan oleh tentara Tuban. Terdorong oleh campuran kerakusan dan semacam teomani (kegilaan agama) ia bahkan membunuh pengikutnya yang sampai saat akhir setia menyertainya ketika ia terpaksa melarikan diri, dengan menyuruh juru masak mencampurkan racun dalam makanan yang katanya disediakan untuk selamatan bersama. Ia bermaksud agar harta benda yang dikumpulkan dan diselamatkan dalam gua tempat selamatan akan diadakan, tidak perlu dibagi dengan siapa juga. Pada saat itu, juru masak sadar atas kejahatan pemimpin yang diabdinya kepadanya. Dulu memang,

> 'dalam kedamaian dan kemenangan ia sudah dapat mengenali kerakusannya. Dalam kekalahan pengaruh, ilmu dan pengetahuan hanyalah untuk dirinya sendiri dan miliknya. Orang yang rakus akan harta benda dan kekuasaan di dunia dan rakus akan tempat di sorga di kemudian hari itu, dalam kekalahan ini memperlihatkan diri sebagai pribadi yang tak dapat ia hargai' (hlm. 439-440).

Maka juru masak kemudian membunuh tuannya. Kita teringat akan pepatah pada akhir roman *Rumah Kaca*: 'Deposuit Potentes de Sede', 'Yang berkuasa diturunkan Tuhan dari takhta'. Gambar yang kita peroleh tentang raja-raja dan tokoh berkuasa lain di *Arus Balik* ini memang bukan gambar yang menggembirakan. *Arrogance* dan *corruption of power*, kesombongan dan korupsi kekuasaan dapat disebut motif yang cukup menonjol dalam roman ini.

Pramoedya berhasil mempertahankan koherensi struktur narasinya lewat tokoh-tokoh yang hilang-hilang timbul dalam roman. Contoh lain, misalnya, peran kedua petualang Portugis, Esteban dan Rodruguez, yang untuk pertama kali dilihat oleh Galeng di Demak ketika ia dikirim ke sana sebagai penyuluh (Bab 9), dan beberapa kali muncul lagi dalam cerita, disembunyikan oleh syahbandar di Tuban (Bab 13), memainkan peran sangat penting sebagai penyelundup meriam Portugis ke Rajeg (Bab 16); kemudian mereka di Rajeg dipaksa masuk Islam de-

ngan nama Manan dan Rois (Bab 17). Lalu mereka berlaku sebagai penasihat Sunan Rajeg tentang penggunaan senjata itu dalam perang melawan Tuban (Bab 18, 20). Ketika tentara Rajeg definitif dikalahkan, Rois dan Manan ditawan dan akhirnya diracuni oleh syahbandar Tuban karena mereka tahu terlalu banyak tentang tipu-muslihatnya (Bab 25).

Dengan demikian pengarang dengan kemahiran unggul dari awal sampai akhir memegang kuat segala benang cerita yang bersama-sama membentuk tenunan warna-warni roman ini. Buku ini memang tidak dapat dibaca sepintas lalu. Agar jangan kesasar, pembaca mau tak mau harus 'asyik' mengikuti jalan cerita. Itu juga diakibatkan oleh teknik sorot balik, lewat kenang-kenangan tokoh tertentu atau lewat dialog-dialog. Di samping teknik sorot balik, ada lagi aspek naratif yang memerlukan perhatian intensif dari pembaca: urutan cerita tidak sama dengan urutan peristiwa yang diceritakan; narasi kadang-kadang melompat ke depan atau ke belakang dalam waktu.

Faktor lain yang membuat *Arus Balik* tidak mudah dibaca, membedakan roman ini dari, misalnya, *Karya Buru*. Keduanya sudah tentu panjang dengan sejumlah tokoh dan peristiwa yang cukup besar, dan melingkupi waktu yang cukup lama. Namun bedanya, dalam *Arus Balik* Pramoedya lebih berlaku sebagai pendongeng atau tukang cerita yang tidak perlu memperhatikan waktu. Tidak diketahui apakah ciri 'lisan' cerita itu disebabkan oleh karena Pramoedya pada awalnya memang membawakannya di Buru sebagai tukang cerita. Adegan tertentu disajikan secara bertele-tele, dengan kesenangan bercerita yang amat jelas. Misalnya 'tukang cerita' tak puas-puasnya menggambarkan pertempuran antara Tuban dengan Rajeg: 'Pertempuran meletus' (judul Bab 18, 20 halaman); 'Pertempuran dan pertempuran' (judul Bab 20, juga 20 halaman); 'Pertempuran penentuan' (judul Bab 22). Penggambaran pertempuran yang terus-menerus mengingatkan kita pada adegan semacam itu dalam sastra Jawa seperti kakawin, kidung dan babad, sudah tentu juga dalam wayang, atau dalam hikayat Melayu. Barisan kuda dan gajah

Tuban diperlawankan dengan meriam Rajeg dalam pertempuran yang mengerikan dan menegangkan, kedua pihak terus-menerus akal-mengakali, keperkasaan verbal yang dipakai tukang cerita sama hebat dengan keperkasaan berjuang para prajurit. Baca misalnya deskripsi riuh-rendahnya tentara Rajeg yang sedang maju: 'Sorak-sorai, ancaman, ejekan, raungan, berpadu jadi satu guruh, kadang terdengar mencakar dan menggaruk, kadang menggonggong dan melolong, kadang melenguh dan mengiba-iba' (hlm. 344).

Atau, dengan contoh lain, aksi gajah Tuban yang masuk gelanggang:

> 'Gajah-gajah itu telah memasuki tengah-tengah medan pertempuran, mendesak ke segala jurusan. Belalainya menyambar-nyambar seperti naga. Barang siapa tertangkap akan melayang ke udara tanpa semau sendiri untuk kemudian jatuh ke bumi dan tak bangun untuk selama-lamanya. Dan barang siapa kejatuhan korban kedua [?] akan ringsek tanpa sempat mengaduh. Kakinya melangkah tanpa peduli siapa kena terjang, adalah laksana empat batang pengganda yang menggerincing karena krenyaknya. Barang siapa tersenggol akan terbalik dan terinjak penyek. Dari belakangnya arus anak panah pasukan kaki Tuban, gelombang demi gelombang, beraturan, melayang seperti jari-jari Batara Kala. Manusia dan hewan akan tumpas terkena olehnya. Anak panah yang meniup dari atasnya dari tangan-tangan pemahir adalah laksana hembusan Batara Yamadipati. Tak ada bisa meluputkan diri' (hlm. 348).

Malah unsur yang terkenal dalam mitologi dan panteon sastra Jawa-Melayu seperti Batara Kala dan Batara Yamadipati muncul lagi dalam deskripsi ini!

Pembaca modern barangkali merasa bosan dengan adegan konvensionil semacam ini — tetapi mungkin juga kita membacanya sebagai ironisasi tradisi lama, di mana perang, perkelahian, pembunuhan, keperkasaan dianggap normal dan di mana kepahlawanan terutama ditentukan oleh kekuatan fisik dan kemenangan dalam perang. Tidak kebetulanlah Wiranggaleng

sendiri sedikit saja mengambil bagian dalam adegan-adegan semacam itu. Dia pahlawan dalam arti Pramoedya: orang yang pertama-tama memperjuangkan kemanusiaan, kesolideran sesama manusia, nilai-nilai dan norma-norma seperti keikhlasan, kesederhanaan, kebaikan, kejujuran; dia juga pahlawan yang akhirnya tidak menang, dikalahkan oleh kekuasaan yang dominan di zaman merosot.

Contoh yang sangat menarik tentang teknik dramatisasi peristiwa sejarah dapat dibaca dalam cerita tentang ekspedisi Francisco de Sá ke Sunda Kelapa (Pajajaran) pada 1527. Dari sumber sejarah memang diketahui bahwa salah satu kapal Francisco kena angin taufan dan terdampar di pantai Jawa. Mungkin peristiwa itu diambil dari disertasi Hoesein Djajadiningrat tentang Sejarah Banten, yang mengutip penulis Portugis Da Barros sebagai berikut:

> 'sebuah kapal dengan kapitan Duarte Coelho yang ditimpa angin tofan terpisah dari kapal-kapal lain, kemudian terdampar di pantai dekat pelabuhan *Calapa*. Anak kapal dibunuh oleh orang 'Moor' (Muslim), yang sejak beberapa hari berkuasa di situ, setelah mereka merebut kota itu dari tangan raja Pajajaran. Panglima pasukan Muslim itu bernama *Faletehan* atau *Falatehan*'.[9]

Kejadian yang cukup sederhana itu dalam roman menjadi peristiwa hebat:

> 'Kapal yang dikapteni oleh Duarte Coelho tak dapat keluar dari cengkaman mata taufan. Seperti dalam cakar kucing kapal itu kemudian terangkat ke udara dan terbang dengan cepatnya. Waktu cengkaman agak kendor ia menurun, menerjang kegelapan, menepis air dan terlempar ke daratan, melindas pohon-pohon nyiur pantai, kemudian jatuh di atas rawa-rawa dengan menumbangkan pepohonan. Air rawa itu menyembur ke atas dan lunas kapal menancap pada dasarnya.

Kapal itu tak bergerak lagi dengan dinding pecah berantakan. Manusia di dalamnya kehabisan daya, adalah laksana jam-

blang kocok' (hlm. 643).

Kemudian dengan panjang lebar dilukiskan bagaimana prajurit Demak yang kebetulan berada di Sunda Kelapa menyerbu kapal itu dan merampas seluruh isinya atas nama Fatihillah; malah dibuat jembatan untuk menurunkan meriam dan barang-barang berat, sedangkan jalan setapak lewat rawa-rawa diretas, kemudian dilebarkan untuk mengangkut semua rampasan itu. 'Daerah rawa yang biasanya tiada bermanusia kini riuh-rendah. Monyet dan margasatwa pun beterbangan melarikan diri. Asap mulai mengepul untuk menjerangkan air minum dan makan siang' (lm. 645). Seakan-akan kita mendengarkan pencerita yang membacakan suatu hikayat Melayu di depan majelis pendengar!

Sudah tentu tak mungkin dalam kupasan yang mau tak mau harus terbatas ruang lingkupnya ini membicarakan semua aspek karya agung ini. Tetapi yang jelas, dalam roman ini Pramoedya memperlihatkan satu aspek lagi dari keanekawarnaan bakat ceritanya. *Arus Balik* merupakan semacam paduan babad atau kidung Jawa atau pun hikayat Melayu dengan roman sejarah seperti dikembangkan di Barat sejak awal abad ke-19, dengan pelopornya yang terkenal Sir Walter Scott di Inggris (penulis *Ivanhoe*!), dan penulis Belanda seperti Oltmans, yang *Gembala Domba*-nya terbitan Balai Pustaka, sangat populer di zaman kolonial dan pasti juga 'ditelan' oleh Pramoedya di masa mudanya. *Arus Balik* juga mempunyai semua anasir yang hakiki untuk jenis sastra ini: pahlawan yang kuat, jujur dan adil (walaupun pahlawan yang sangat manusiawi, bukan adipahlawan), cinta murni dengan gadis suci, penjahat-penjahat yang mengancam kebahagiaan mereka, raja-raja yang berebutan kekuasaan, konflik keagamaan, adegan peperangan yang mengerikan, petualangan yang menegangkan, perjalanan yang jauh-jauh, peristiwa-peristiwa yang ajaib, kejenakaan dan ironi, misalnya terhadap orang asing, khususnya Peranggi, yang dicemoohkan; semua anasir ini digabungkan dalam pencampurbauran fakta dan fiksi yang tak teruraikan lagi.

Akan tetapi, roman ini bukan hanya dongeng saja. Secara

implisit aspek moralnya cukup kuat: wejangan Rama Cluring sebagai benang merah dapat dilihat sepanjang cerita ini: hanya atas dasar kebenaran, keadilan, persatuan, sikap tenggang-menenggang, dan kesederhanaan dapat dibangun negara dan masyarakat yang sejahtera. Bila raja dan rakyat melupakan hakikat ini, negeri akan hancur, seperti telah terbukti oleh kejatuhan Majapahit dan akan terbukti lagi oleh kehancuran Tuban; dengan perkataan pandita budiman ini:

> 'Tak ada keadilan mengikat antara sang Adipati dengan kawulanya di sini. Kalau ikatan keadilan tak ada, yang ada hanya ikatannya saja, ikatan perbudakan. [...] Ketakutan selalu jadi bagian mereka yang tak berani mendirikan keadilan. Kejahatan selalu jadi bagian mereka yang mengingkari kebenaran maka melanggar keadilan. Dua-duanya busuk, dua-duanya sumber keonaran di atas bumi ini' (hlm. 14).

Dalam roman sejarah ini tidak terdapat rujukan eksplisit ke zaman modern. Namun tak dapat luput pada pembaca, karya ini dapat dibaca sebagai protes terhadap tirani, ketakadilan, hipokrisi, korupsi, dan kesombongan kekuasaan yang tidak hanya berlaku untuk abad ke-16. Pembesar-pembesar, entah raja, sultan, syahbandar jarang ada yang jujur dan memperjuangkan hak dan kepentingan rakyat. Dalam hal ini agama juga tidak membawa perbedaan. Islam seperti terwujud dalam roman ini tidak memperlihatkan citra yang positif. Justru tokoh-tokoh Islam pada umumnya negatif imagonya: Adipati Tuban formal beragama Islam, tetapi lebih giat mempertahankan status dan pangkatnya daripada membela kepentingan bawahannya. Sultan Demak rakus akan kekuasaan; Syahbandar Tuban menjadi hamba hawa nafsu dan kekikirannya; Sunan Rajeg atas nama agama Islam menipu sesama manusia dan demi mempertahankan harta bendanya bersedia meracuni pengikut-pengikutnya yang paling setia.

Fragmen yang mungkin paling jelas tentang ideologi sederhana dan polos yang terkandung dalam roman ini terdapat da-

lam dialog antara si Pada dan Ida selama perjalanan mereka dalam rimba (hlm. 451-460). Ida masih menganut Rama Cluring, orang yang 'suaranya lantang penuh keberanian dan kebesaran', orang yang 'bijaksana, penuh kebenaran, tidak rakus akan sesuatu, kecuali menginginkan kesabaran dan kejayaan di kemudian hari untuk sesama orang.' Ia bersama dengan suaminya 'hanya mau dan ingin jadi manusia biasa'; mereka tahu bahwa kerakusan mengakibatkan kebencian dan pembunuhan, maka itu mereka ingin hidup sebagai orang desa. Rama Cluring dan 'guru-guru pembicara' cara lama lain semacam dia, yang tidak mencari pengikut dan hanya menyatakan perasaan dan pikirannya, dipertentangkan oleh Ida dengan yang disebut 'musafir Demak', pendakwah seperti Pada alias Mohammad Firman yang 'bicara untuk mendapat pengikut atau merebut pengikut orang lain', dan yang menginginkan kekuasaan. Kalau Pada menjawab bahwa ada jalan tertentu yang harus ditempuh untuk mencapai kebenaran, sebab tidak mungkin tercapai kebenaran kalau setiap guru pembicara mengungkapkan kebenarannya sendiri, Ida mengatakan: 'di desa-desa ... orang sudah terbiasa memilih satu di antara kebenaran-kebenaran yang paling cocok untuk dirinya. Tak ada orang yang marah karena itu, apalagi membunuhnya.' Pada mengemukakan bahwa 'selama kebenaran berasal dari manusia dia meragukan, karena hanya Allah pemilik kebenaran, yang Maha Besar.' Tetapi Ida tidak membiarkan dirinya diyakinkan: 'Aku pernah dengar tentang Allahmu. Aku belum mengenal. Orangtua kami tak mengenalnya sama sekali, karena mendengarnya pun belum. Betapa berdosanya kami kalau harus menganggap mereka tidak mengenal kebenaran, hanya karena tak tahu Allahmu.'

Keyakinan keagamaan tertentu tidak esensial untuk manusia. Yang penting ialah hidup sederhana dengan memegang norma kemanusiaan, maka itu pada akhir bab ini, kalau Ida harus memilih jalan ke kanan, ke Tuban, atau jalan ke kiri, ke Awis Krambil, ia memutuskan mengambil jalan ke kiri. Dan bila Pada secara mencemoohkan mengatakan: 'Dan Kang Ga-

leng nanti? [...] Senapati Tuban kembali ke desa? [...] Apa kau suruh dia mencangkul dan membajak?' Ida tahu: 'Dia tidak menginginkan kekuasaan atas harta dan manusia. Dia akan kembali ke desa.' Ida tahu bahwa Senapati adalah pahlawan sejati yang hanya ingin hidup sederhana dengan kedamaian lahir batin.

Bab XIII

Kepengarangan: Hikmah Dan Amanat

Pengantar

Sejak masa mudanya, Pramoedya keranjingan menulis; ia hidup untuk menulis dan menulis untuk hidup. Perkaryaannya yang telah terbit dengan sendirinya sudah cukup mengesankan luasnya, tetapi kita tahu betapa banyak tulisan lain lagi yang hilang: karya sastra dalam arti sempit, begitu juga buku harian, catatan dan dokumentasi. Banyak naskah yang ditulis di zaman revolusi hilang ketika ia ditahan oleh militer Belanda pada 1947; kemudian ketika ia pada Oktober 1965 diciduk oleh militer Indonesia seluruh dokumentasinya, termasuk naskah-naskah tulisannya sendiri, hilang tanpa bekas; di antaranya dua jilid lanjutan roman *Gadis Pantai*.

Dalam bab ini beberapa segi kepengarangan Pramoedya yang sebagian telah disebut sepintas lalu dalam bab-bab terdahulu akan disoroti agak mendalam. Pertama-tama akan dibicarakan menulis sebagai pengalaman mistik. Kemudian sumber-sumber inspirasi akan dilacak. Hubungan antara fakta dan fiksi, antara kenyataan dan imajinasi sebagai ciri umum karya-karyanya akan diuraikan. Tiga cerita dengan pengarang sebagai tokoh sentral yang belum dikupas akan diperhatikan dalam hubungan itu; cerita itu secara khas menjelaskan masalah kaitan otobiografi dan khayalan. Teknik naratif Pramoedya akan dianalisis, terutama cara ia memanfaatkan pertentangan bentuk cerita autorial dengan cerita aku. Akhirnya diberikan analisis secara agak mendetil tentang puncak perkaryaannya, *Karya Buru*; di dalamnya akan ditekankan anekawarna tegangan yang menjadikan karya ini demikian mempesona, tegangan antara dua pencerita, antara pengarang dan pencerita, antara penghayatan dan penceritaan,

antara sejarah dan pencitraan.

Mistikum kreatif

Tentang penciptaan dua roman yang ditulis Pramoedya dalam penjara Belanda, *Perburuan* dan *Keluarga Gerilja* jauh kemudian diterbitkan esai yang sangat memikat. Dalam penjara para tahanan tidak diizinkan menulis, namun Pramoedya dan kawan seselnya menemukan akal juga. Bahan tulis dengan cara tertentu di-'urus' dan ia menulis sambil 'duduk berjongkok di atas kaleng margarin, dengan alas sepotong kecil papan, bermeja tulis ambin beton tempat tidur'. Waktu malam, penulisan hanya dapat diteruskan 'di bawah ambin beton sambil tengkurap, dengan menggunakan pelita' (Pramoedya 1984:63).

Walaupun keadaannya sangat memberatkan, kedua naskah ini selesai dalam waktu yang luarbiasa pendek: *Perburuan* dalam satu minggu, *Keluarga Gerilja* dalam satu bulan. Tak dapat tidak Pramoedya menciptakan karya ini dengan intensitas dan konsentrasi yang unik. Ia sendiri menggambarkan karya kreatif ini sebagai pengalaman mistik. Dalam penjara ketika berumur 23 tahun dan hampir putus asa, ia mulai memakai 'pesangon' yang diterima dari ibunya sebelum beliau meninggal: pesangon itu, *patiraga* (pematikan tubuh), hanya dapat dipergunakan jika hidupnya dilanda krisis yang dengan cara lain tidak dapat diatasi. Dengan semacam cemooh diri ia menceritakan tentang atavisme ini, kembalinya ke Kejawen, yang, demikian pikirnya, telah ditinggalkannya untuk selama-lamanya; uraian Pramoedya walaupun agak panjang, dikutip di sini sebab sangat mencerahkan:

> 'Dengan patiraga itu si kawula datang pada sang Gusti: inilah diriku, kukembalikan semua kepada-Mu; ambillah semua, bunuhlah kawula ini sekarang juga kalau memang sudah tidak berguna bagi kehidupan. Ya, memang sengaja aku hendak bunuh diri dengan patiraga.

Sang Gusti tidak mengambil semua yang telah aku serahkan, dikembalikan semua itu kepadaku. Diberinya aku sebuah

gunung, kuil Yunani berpilar empat penyangga segitiga di atasnya, memahkotai gunung, dan sepenuh matahari di atasnya lagi. Memang bukan soal rasio lagi, juga bukan soal daging. Yang jelas seperti matahari itu sendiri: aku masih boleh hidup, masih berguna bagi kehidupan. Aku merasa sangat, sangat berbahagia. Semua serdadu KNIL dan KL dengan bedil dan bayonetnya, dinding-dinding penjara dan jadwal yang mengatur hidupku tiba-tiba terasa berada di sesuatu jarak dari pulau kebahagiaan di mana aku berdiri. Pulau kebahagiaan ini [...] mengandung dalam dirinya kebebasan, kemerdekaan mutlak untuk *survive* sebagai diri sendiri, intensif, kalis dari segala kekuatan politik, militer, sosial, dan ekonomi dengan semua sistemnya yang mungkin, sebuah khalwat persemadian, suatu *conditio sine qua non*, yang bagiku memberi kemungkinan untuk kerja kreatif. Pulau itu adalah sebuah mistikum, pulau di mana kawula meleburkan diri pada Gustinya, pulau di mana sang waktu berhenti bekerja, dan kerja kreatif di dalamnya merupakan keimanan. Ya, kerja kreatif adalah suatu bentuk keimanan.' (Pramoedya 1984:52-53).

Cerita yang khas Jawa, bahkan 'Jawanis' ini tentang proses kreatif yang berlangsung dalam keadaan penyerahan total, sebagai pengalaman mistik pada pulau yang diberikan oleh Gusti (nota bene di atasnya sebuah kuil Yunani!) sangat menarik perhatian, khususnya dari pengarang ini pada tahun 1983. Sebab kita tahu tentang semua jalan yang gawat, dari segi manusiawi, politik-ideologis dan sosial, yang ditempuhnya setelah 1950; lagi pula kita kenal dari roman Buru-nya perhitungan finalnya dengan kebudayaan dan adat-istiadat Jawa. Walaupun begitu tampaknya ia tetap mengaku pengalaman mistik ini sebagai kebenaran yang hakiki, sudah tentu dengan tambahan:

> 'Proses kreatif terjadinya *Keluarga gerilya* tak lain hanya runtunan kerja setelah *Perburuan*. Yang dapat diceritakan hanyalah tentang gunung dan kuilnya. Matahari tetap yang itu-itu juga. Dari *Perburuan* ke *Keluarga gerilya* didapatkan pengalaman bahwa mistikum

sebagai *conditio sine qua non* ternyata dapat dibuat ada melalui jalan yang rasional: pembebasan dirinya sepenuhnya dari kekuasaan sang daging atau kuda tanggungan menurut ajaran Pak Poeh, sehingga yang ada hanya si pribadi dengan dirinya sendiri dalam kebebasan yang padat. Jalan ini memang menuntut disiplin diri tanpa kompromi.' (id.: 63-4).

Menurut pendapat saya pengakuan ini juga sebagian besar dapat menerangkan keajaiban lahirnya *Karya Buru* dan *Arus Balik*, betapa pun sedikit kemiripan antara pulau di Maluku, pembuangan yang dipaksakan kepadanya oleh yang berkuasa, dengan pulau mistikum yang dianugerahkan oleh Gusti. Kedua karya agung itu, yang satu 1600 halaman tebalnya, yang lain 750 halaman, dengan segala lika-liku strukturnya, dengan intrik yang kompleks, dengan teknik naratif yang mengherankan, dengan bahan-bahan sejarah yang cukup aneka dan sulit, tidak mungkin tercipta tanpa disiplin dan konsentrasi yang menakjubkan. Memang teman-teman sesama tahanan Pramoedya memberikan kemungkinan kepadanya untuk menulis, dengan membebaskannya dari tugas kerja sehari-hari, namun fasilitas yang tak dapat tidak terbatas dalam keadaan Buru yang cukup berat niscaya tidak cukup. Hanya berkat daya kreatif yang tampaknya masih dapat dikerahkan oleh Pramoedya sebagai 'pembebasan diri sepenuhnya dari kekuasaan sang daging' terjadi kemungkinan penciptaan epos kebangkitan nasional itu.

Bagaimanapun, tak salahlah kesimpulan yang dirumuskan Pramoedya pada tahun 1984: 'Walhasil: aku telah, tetap, dan akan terus menjadi pengarang' (id.:52). Menulis menjadi hidup Pramoedya, rahmat yang dianugerahkan kepadanya dan sekaligus tugas yang tak henti-hentinya diembannya. Seluruh hidupnya sampai kini menjadi perjuangan, dengan penanya, dengan kata-kata, satu-satunya senjata pelawannya. Senjata lain tidak dipergunakan, kecuali barangkali ketika ia pada zaman revolusi ikut dalam gerilya melawan penjajah. Tetapi pada masa itu pun, ia jauh lebih sibuk dengan kata-kata dan buku-bukunya ketimbang senjata militer.

Bahannya

Dari data-data riwayat hidup Pramoedya dalam Bab 1 sudah jelas bahwa ia tidak mendapat pendidikan formal di bidang sastra atau latihan untuk kepengarangan apa pun juga. Sesudah tamat sekolah dasar dengan susah payah ia hanya sempat mengikuti pelajaran di sekolah pertukangan radio di Surabaya pada akhir zaman Belanda, disusul oleh latihan sebagai stenograf di Jakarta pada zaman Jepang. Semuanya itu jauh dari persiapan ideal untuk karier sebagai sastrawan! Namun harus dikatakan, sejak awal mula Pramoedya di rumah orang tuanya menerima dan memanfaatkan kesempatan untuk membaca seluas-luasnya, aneka sastra dan bacaan, mentah maupun matang. Lagi pula kursus stenografi memberi kemungkinan kepadanya untuk memperoleh penguasaan bahasa Indonesia dengan baik dan mengambil penulis terkemuka seperti Muhammad Yamin sebagai teladan.

Hidupnya sendiri menjadi sumber ilham sastra yang terpenting pada masa dini. Itu sudah mulai dengan roman pertama, *Ditepi Kali Bekasi*, yang membayangkan pengalamannya di garis depan di Jawa Barat (lihat Bab 4). Demikian pula cerita dari dan tentang Blora (Bab 2 dan 5) dapat dikenal kembali sebagai refleksi kenang-kenangan pribadi. Cerita panjang *Gado-Gado* dan roman *Mereka Jang Dilumpuhkan* tak mungkin akan ditulis kalau ia tidak ditahan dan mendekam dalam penjara Belanda selama dua setengah tahun.

Banyak karya lain yang tidak langsung diilhami oleh hidup Pramoedya sendiri dapat dikembalikan pada pengalaman pribadi, pertemuan-pertemuan dengan anekaragam orang serta, situasi-situasi yang pernah disaksikan atau diperhatikannya. Hal itu benar, misalnya, untuk kebanyakan cerita tentang revolusi (*Pertjikan Revolusi*, Bab 4 dan 6), dan untuk cerita dari Jakarta di masa pascarevolusi (*Tjerita dari Djakarta*, Bab 8). Juga roman seperti *Sekali Peristiwa di Banten Selatan* (Bab 9) didasarkan atas pengalaman pengarang sendiri.

Di masa kemudian sejarah menjadi sumber utama untuk

karya Pramoedya; contoh yang paling jelas sudah tentu *Karya Buru*-nya (lihat Bab 10 dan 11) dan *Arus Balik* (Bab 12), tetapi *Gadis Pantai* dari segi tertentu juga termasuk kategori ini. 'Dari segi tertentu': sebab ada perbedaan besar dalam kadar kemungkinan mengenal kembali dan melacak sumber-sumber karyanya. Hal itu benar untuk ketiga kategori tersebut. Roman seperti *Perburuan* (Bab 3) pasti mengambil sejumlah fakta dan data dari pengalaman pengarang selama pengembaraannya di Jawa pada akhir zaman Jepang, namun plot dan strukturnya tampaknya sebagian besar muncul dari imajinasinya. Demikian pula *Keluarga Gerilja*. Pengarang meriwayatkan bahwa roman yang dikupas dalam Bab 6 ini mengambil inspirasinya dari kehidupan sesama pejuang, Wahab, tetapi apa yang diketahui tentang pribadi tokoh itu demikian terbatas sehingga 'imajinasi diperlukan untuk merangkaikan satu dengan lain data dalam pesangon untuk dapat mendudukkannya dalam kondisi, situasi, dan posisi yang layak nalar' (Pramoedya 1984:66). Lebih-lebih lagi diperlukan fantasi untuk dapat menceritakan *Gadis Pantai* dan menciptakan latar yang sesuai untuk protagonisnya.

Nanti, akan diuraikan bagaimana kaitan yang sangat variabel antara fakta dan fiksi berfungsi dalam berbagai roman dan cerpen. Tetapi sebelumnya akan dikupas tiga cerita yang sampai sekarang belum dibicarakan, yang ketiganya memanggungkan seorang pengarang sebagai protagonis. Walaupun ada perbedaan lahiriah yang cukup besar, namun ada alasan untuk menduga bahwa dalam hal ini pun ada kesejajaran hakiki antara tokoh-tokoh dan penulisnya dalam periode tertentu hidupnya.

Tiga Pengarang Rekaan

Cerita pertama berjudul *Hadiah Kawin* dan ditulis pada Juli 1950.[1] Latarnya di Blora; protagonisnya bernama Soleman yang mendapat sukses sebagai pengarang muda; ia kawin dengan Tijah, lalu diundang ke Jakarta oleh penerbitnya yang memestakannya; ia menghayati afair dengan wanita muda, pengagumnya, tetapi terdorong rasa kewajiban ia pulang, dengan mem-

bawa suatu peti penuh dengan hadiah. Namun, ketika ia tiba di Blora ternyata isterinya dan bayi yang dikandungnya baru meninggal karena suatu kecelakaan.

'Pengemasan' cerita ini cukup menonjol. Pencerita tidak bisa tidur, terganggu pikiran bagaimana nanti pada hari Lebaran ia harus mendapat uang untuk menjamu tetamunya, lalu ia mencoba menidurkan diri dengan 'bercerita pada diri sendiri'. Seusai cerita yang demikian menyedihkan, akhirnya pencerita mengeluh mengapa ia membunuh orang yang seharusnya hidup senang. Kemudian ia sadar, ia harus berani bercerita tentang musnahnya pengharapan, dan pembaca harus berani menghayati kesengsaraan sesama manusia. Namun kesadaran itu belum dapat membungkam keluhannya mengenai kematian wanita dengan anaknya. Isterinya sendiri terbangun dan menuduh suaminya mengigau. Kemudian ia mendengar mertuanya membaca takbir. Dengan pikiran, besok adalah hari Lebaran ia tertidur.

Pengemasan yang ringan berkelakar diperkuat lagi oleh karena pencerita sendiri sering menyelang ceritanya dengan catatan seperti, misalnya, 'cerita pembukaan [...] telah habis'; 'cerita ini pun diberi selingan percintaan sedikit. Sedikit saja. Terlampau banyak orang akan jadi bosan karenanya' (hlm. 185); 'dalam cerita ini Soleman terlampau disia-siakan. Jadi, cerita ini kembali pula pada pemuda tersebut dalam pembuangan dirinya. Begini:' (hlm. 190); 'tetapi cerita tentang ini tak penting dan lebih baik dipenggal habis' (hlm. 200). Pengalaman dan petualangan tokoh-tokoh utama dan hubungan antara mereka juga diriwayatkan dengan kejenakaan yang ironis. Itu sudah jelas dari keterangan judulnya, yang diberikan dalam cerita itu sendiri: ketika Soleman, yang setelah ia kawin terus-menerus menghadapi masalah belanja menjadi sadar, ia untuk enam puluh mungkin tujuh puluh tahun yang akan datang wajib mengurus isterinya: '"Inilah hadiah kawin," bisiknya untuk pertama kali dalam hidupnya' [...] '"Inilah hadiahnya kalau engkau kepingin kawin dan keinginan itu terkabul. Engkau mendapat bini, tapi engkau

kehilangan diri sendiri"' (hlm. 198). Bila isterinya menjadi hamil dan terus-menerus memarahinya, Soleman sadar kembali: '"Aku sudah bersusah-payah mencarikan rejeki. Tapi yang kuperoleh hanya kemarahan saja. Ini juga semacam hadiah kawin"' (hlm. 211).

Soleman makin insaf bahwa ia telah menjadi 'kalahan bininya'. Itu terbukti pula ketika kepalanya ketularan kutu dari isterinya. Tijah tersenyum kemenangan mendengar tuduhannya dan tidak mengizinkannya mencukur kepalanya, sebab ia akan malu di samping suami yang gundul. Akhirnya ia membebaskan diri dari larangan itu dan dengan kepala gundul ia masuk rumah 'dengan langkah pahlawan menang perang' (hlm. 207). Perkawinan itu memang medan perang, perkara kalah menang. Soleman juga menjadi sadar betapa ia takluk pada hawa nafsunya ketika ia membaca dalam buku-buku tentang sastra bahwa di Jakarta telah muncul aliran baru, yaitu aliran terus terang.[2] Pada waktu itu, Soleman masih terpaksa tinggal di rumah mertuanya. Ia tahu bahwa ia tidak pernah akan dapat menjadi penganut aliran baru itu. Sebab bila isterinya di siang hari masuk kamar tidur, nafsunya bergejolak, dan mau tak mau ia mengunci pintu kamar tidur: pada saat itu tidak ada keterusterangan. Namun, dalam satu hal ia gigih mempertahankan pendiriannya: ia menolak mutlak memenuhi keinginan isterinya untuk sembahyang dengan teratur, dan ia mengancam meninggalkan rumah untuk selama-lamanya, jika Tijah sekali lagi mencoba memaksanya.

Cerita ini dapat ditafsirkan dengan berbagai cara dan sejumlah tema dan motif dapat ditemukan di dalamnya. Konotasi seksualitas dan hawa nafsu yang negatif telah kita kenal sebagai motif yang amat sering terdapat. Berkaitan dengan itu terdapat tema ikatan yang dipaksakan oleh perkawinan dan kewajiban yang ditanggung si suami, yang menjadikannya tergantung pada isteri, sehingga kehilangan kebebasan dan kreativitasnya. Pemberontakan terhadap penaklukan pada rukun Islam yang diinginkan oleh isteri juga terkenal sebagai motif, yang misalnya

memainkan peran tertentu dalam perbenturan antara sang ayah dan sang ibu dalam beberapa cerita kanak-kanak Pramoedya. Barangkali paling masuk akallah penjelasan cerita ini sebagai konflik antara impian dan kenyataan: impian Jakarta dengan sukses, uang dan ketenaran, bini muda yang cantik, bertentangan dengan kenyataan keseharian hidup pas-pasan di rumah, kutu kepala, merengeknya isteri tentang sembahyang, serta ketergantungan pada mentua. Namun, usaha untuk membawa pulang impian dari Jakarta (dalam bentuk hadiah-hadiah) terpaksa gagal: anak-isterinya meninggal. *Happy end* tidak mungkin. Perlawanan terhadap akhir cerita yang sukaria juga kita temukan, misalnya dalam pengantar cerita *Gado-Gado* (Bab 7).

Dapat diduga bahwa kenyataan hulu hidup pengarang pada bulan Juli 1950, yaitu setelah perjalanan ke Blora dan kematian ayahnya, ikut melatarbelakangi cerita ini, melihat adanya hal-hal yang bersamaan: kekurangan uang, ketegangan dalam perkawinan, kehamilan pertama isterinya, ketergantungan pada mertua, dunia impian sukses di Jakarta, dan kenyataan kepengarangan yang suram-muram. Justru ironi yang ringan yang menggarisbawahi ini 'hanya' cerita sebagai pengantar tidur dapat dilihat sebagai usaha untuk lolos dari masalah kehidupannya sendiri.

Cerita kedua, *Keguguran Calon Dramawan*, menokohkan pengarang muda yang merasa mendapat panggilan menulis drama, sebab seni drama di Indonesia menemui jalan buntu.[3] Ia mencari inspirasi dan penerangan pada sahabat-sahabat dan ahli-ahli: psikolog, ahli sastra, pengarang drama yang agak lanjut usia; ia juga memperlihatkan kepada mereka cobaan pertamanya, awal sebuah drama. Namun, semua pertemuan itu hanya sempat menjadikannya makin sedih. Ia dibanjiri nama-nama, teori-teori, petunjuk-petunjuk yang sama sekali tidak menolongnya, bahkan menjadikannya makin sadar tentang kebodohan dan kekurangan pengetahuannya. Akhirnya ia menempelkan cobaan awalnya dalam buku hariannya, kemudian tertidur nyenyak, setelah berbisik pada diri sendiri: 'Biarlah dra-

ma ini kukerjakan dengan tubuh dan jiwaku sendiri saja' (hlm. 86).

Cerita mengenai kesangsian dan keputusasaan pengarang yang bingung oleh segala macam petunjuk yang 'ahli' dan 'budiman', dan yang akhirnya insaf bahwa hanya dia sendirilah yang harus dan dapat menciptakan karyanya, sudah tentu secara umum dapat diterapkan pada kepengarangan pada umumnya. Cerita ini pun disajikan dengan cukup banyak ironi dan humor, bahkan ada ciri karikaturnya.

Namun, karikatur ini[4] juga dapat dilacak kembali pada kenyataan hulu pengalaman Pramoedya sendiri. Cerita ini ditulis di Amsterdam, pada Oktober 1953. Pramoedya sendiri pernah menceritakan betapa selama di Nederland ia menderita rasa minder. Di sana ia tidak hanya bertemu dengan orang sebangsanya yang jauh di atasnya dari segi pendidikan dan pengetahuan, melainkan juga hidup dalam iklim budaya yang dirasakannya sebagai sangat asing. Lagi pula ada kekurangan bahasa; dalam hal ini pun ia tidak dapat menandingi tokoh seperti Joke Moeljono, St. Takdir Alisjahbana, Sitor Situmorang, Asrul Sani, dan banyak lagi yang bahasa Belandanya sempurna dan yang ditemuinya, misalnya dalam Simposium yang pada 1953 diselenggarakan oleh *Sticusa* (Yayasan untuk Kerja sama Kebudayaan) tentang sastra Indonesia modern.[5] Tidak dapat disangsikan bahwa cerita tentang keguguran dramawan ini pun berfungsi sebagai usaha untuk meloloskan diri dari rasa frustrasi dan mindernya.

Cerita ketiga yang berjudul *Sunyisenyap di Siang Hidup* ditulis pada 1956.[6] Protagonis berada dalam krisis lahir-batin yang hebat. Masyarakat meniadakan kemungkinan baginya untuk mengurus anak-isterinya, sebab ternyata ia tidak mungkin hidup dari penanya. Perkawinannya gagal karena masalah keuangan. Ia diusir oleh isterinya, melarikan diri ke gubuk dan hidup sendirian. Ada wanita muda yang cemas terhadapnya, yang mencintainya dan yang bersedia mengurusnya, namun ia tidak punya rasa percaya diri lagi dan mencurigai cinta: 'Keda-

maian yang kuperoleh bila berdekatan dengannya, hanyalah suatu kedamaian semu! Masalah kejenisan yang terkutuk ini, yang tiap orang menyanyikan keindahannya!' (hlm. 267).

Semua cita-citanya tidak ada yang terlaksana, ia terkutuk menjadi manusia sunyi, dan kecongkakan juga merintanginya untuk sungguh melibatkan diri sebagai pengarang pada kemalangan dan penderitaan sekian banyak orang di sekitarnya. Krisisnya tidak hanya bersifat pribadi. Sebagai pengarang, ia menjadi cermin masyarakatnya, kebingungannya membayangkan kekacauan bangsanya, dalam perbenturan antara nilai-nilai lama dan tuntutan yang diajukan oleh zaman modern, bacalah: Barat. Perbenturan ini akan menjadikan dirinya 'tempat terluang untuk menjadi medan perang, tiada habis-habisnya, eksplosi demi eksplosi' (hlm. 268).

Persesuaian antara pengalaman tokoh utama dalam *Sunyisenyap di Siang Hidup* dengan situasi krisis dalam hidup Pramoedya yang berumur tigapuluh satu tahun demikian menonjol, sehingga mustahillah membaca cerita ini bukan sebagai refleksi keadaannya pada pertengahan tahun lima puluhan: masalah keuangan yang tak teratasi lagi, perkawinan pertama yang gagal, ia diusir dari rumah. Maimunah memang telah muncul dalam hidupnya dan kemudian akan menjadi isterinya, namun ia lama ragu-ragu tentang ikatan baru;[7] kepengarangannya terblokir oleh kesangsian ideologi: cita-cita humanisme universal ternyata mandul, tidak bisa mengilhami karya kreatif yang sungguh memuaskan; setelah pengalaman di Nederland tidak diharapkan penyelamatan dari Barat, tetapi jalan kembali ke kebudayaan tradisi juga tertutup. Pada awal cerita tokoh utamanya menerima buku Gorki, berjudul *Keluarga Artomonov*, dari seorang sahabat dengan nasihat agar dibaca: mungkin buku ini dapat menenangkannya dan memperlihatkan kepadanya bagaimana akibat kecongkakannya. Waktu malam ia membacanya, dan sangat terkesan:

'Gorki ini benar-benar seorang dewa, yang dengan satu tangan

> dapat menggoncangkan seluruh rumah, agar bagian-bagian yang tua menjadi rerak untuk kemudian menggantinya dengan yang baru. Tetapi rumah itu tetap yang lama, sebagaimana manusia ini adalah yang dahulu juga, sekalipun tiap angkatan harus diperbaharui dengan cita baru, dengan selera baru, dengan pesona dan keedanan baru' (hlm. 260).

Tiga cerita tentang pengarang yang ditulis pada saat kritis dalam kehidupan Pramoedya, masing-masing dengan cara sendiri memanfaatkan pencitraan untuk mengungkapkan situasi krisis lahir-batinnya.

Dalam retrospek kita tahu, tak lama sesudah cerita terakhir diterbitkan, Pramoedya pergi ke Peking lalu pulang dengan ide-ide dan cita-cita baru untuk 'menggoncangkan rumah Indonesia' secara ideologi dan memperbarui penghuninya. Namun, masih akan makan waktu lama sebelum panggilan kepengarangan sekali lagi dijadikan tema karya kreatifnya. Hal itu baru terjadi secara jauh lebih agung dalam 'kwaternarius' *Karya Buru*-nya pada masa krisis hidup yang jauh lebih gawat. Sebelum karya itu dibicarakan ada gunanya lebih dahulu disoroti secara agak umum teknik naratif yang dimanfaatkan Pramoedya dalam roman dan ceritanya.

Teknik naratif

Pada umumnya Pramoedya mempergunakan dua bentuk penceritaan. Yang pertama, adalah gaya dengan pencerita sama sekali berada di luar ceritanya, seperti instansi serbatahu, yang tidak hanya memberitahukan kepada pembaca segala peristiwa dan tokoh yang terlibat, melainkan juga percakapan, bahkan pikiran dan emosi mereka. Inilah teknik naratif yang paling biasa dalam karya fiksi; ilmu sastra menyebutnya bentuk autorial. Teknik ini dimanfaatkan Pramoedya dalam sebagian besar karangannya. Untuk menyebut hanya beberapa contoh saja: roman awal *Ditepi Kali Bekasi*, *Perburuan*, dan *Keluarga Gerilja*; tapi juga *Gadis Pantai* dan *Arus Balik* yang dikarang jauh kemudian memakai teknik yang sama. Dalam cukup banyak cerita dan

roman lain Pramoedya memilih bentuk aku. Dalam cerita aku pencerita ikut memainkan peran dalam peristiwa yang diceritakan sebagai tokoh sampingan maupun tokoh utama, dan ia bukan serbatahu; ia hanya dapat menceritakan apa yang didengar, dilihat, atau dialaminya sendiri sebagai partisipan. Contoh cerita aku Pramoedya antara lain *Bukan Pasarmalam, Gado-Gado, Korupsi, Dendam,* dan jangan dilupakan *Karya Buru*.

Namun, cara kedua teknik utama tadi diterapkan dalam sastra menunjukkan cukup banyak variasi, sesuai dengan efek yang hendak dicapai. Ada juga bentuk peralihan antara dua teknik itu. Keanekaragaman itu dapat juga dilihat dalam perkaryaan Pramoedya. Misalnya ada cerita di mana kita sepintas lalu berkenalan dengan pencerita, seperti misalnya dalam *Dia Jang Menjerah* dan *Hadiah Kawin,* yang beberapa kali menggunakan ungkapan seperti 'di kampung kami', 'dalam kota kecil kami Blora', atau juga 'aku masih ingat betul.' Namun kemudian, si aku pencerita ini tidak memainkan peran dalam peristiwa yang diceritakan, dia hanya memperkuat kewibawaannya sebagai pencerita dengan sugesti bahwa ia betul orang 'dalam' yang melihat semuanya dari dekat sebagai saksi mata. Dalam hal ini pun pencerita tidak dapat diidentikkan dengan Pramoedya secara langsung, karena kita tahu bahwa hal-hal yang diceritakan dalam sejumlah cerita tidak mungkin dialaminya, sebab ia tidak ada di Blora ketika kejadian itu berlangsung.

Adakalanya Pramoedya memanfaatkan teknik berkelakar untuk 'mengemas' ceritanya; di atas sudah ditunjukkan pada *Hadiah Kawin* sebagai contoh baik. Contoh lain adalah *Kecapi;*[8] pada awalnya si aku pencerita mulai menjelaskan bahwa manusia ada kalanya membuat salah tafsir atas hidupnya sendiri, dan bahwa 'sekali ini aku hendak bercerita tentang kisah seorang lelaki yang karena salah tafsir ini jatuh ke tanganku untuk menjadi tokoh ceritaku' (hlm. 140).[9] Contoh lain adalah cerpen *Nyonya Dokterhewan Suharko* yang dibicarakan dalam Bab 8. Cerita mengenai dokter hewan dan isterinya ini di-'bungkus' dalam cerita seorang sahabat dari sahabat si aku pencerita tentang

pembelian sepeda motor Nyonya Suharko serta segala seluk-beluk yang diakibatkan oleh pembelian itu.

Untuk menjelaskan betapa anekaragam teknik naratif Pramoedya dan betapa efektif ia memanfaatkan kemungkinan teknisnya, di bawah ini diberikan beberapa contoh lagi.

Ada perbedaan besar antara cara teknik autorial berfungsi dalam *Keluarga Gerilja* dan *Gadis Pantai*. Dalam yang pertama, pencerita memang serbatahu. Ia mengantar pembaca dari rumah keluarga gerilya itu ke jalan-jalan di Jakarta, ke penjara, bahkan ke medan perang; ia tahu persis apa yang telah dan sedang terjadi, apa yang dikatakan, bahkan yang dipikirkan dan dirasakan oleh tokohnya; singkatnya, pembaca mendapat informasi yang selengkap perlu. Dalam *Gadis Pantai* pencerita pada prinsipnya juga serbatahu, namun ceritanya sebagian besar disajikan dari segi penghayatan gadis itu sendiri, atau dengan istilah ilmu sastra, terfokalisasi pada dia. Gadis itu menjadi pusat ceritanya. Efek ini tidak hanya dihasilkan oleh karena ruang tempat peristiwa-peristiwa berlangsung terbatas pada gedung 'Bendoro', bahkan lebih sempit lagi pada ruang dalam gedung tempat Gadis Pantai hidup. Jauh lebih penting lagi perspektif seluruh ceritanya. Memang pencerita memberikan informasi ekstern seperlunya. Namun, fokus terus-menerus bergeser ke penghayatan tokoh utama dan tanggapannya atas peristiwa-peristiwa.

Pergeseran perspektif telah mulai pada halaman pertama. Pencerita dengan singkat menceritakan siapa Gadis Pantai itu, dari mana asalnya, nasib apa yang menimpanya: untuk pertama kali dalam hidupnya, ia dihias cantik-cantik, lalu diantar ke kota. Kemudian alinea keenam berbunyi: 'Kemarin malam ia telah dinikahkan. Dinikahkan dengan sebilah keris. Detik itu ia tahu: kini ia bukan anak bapaknya lagi. Ia bukan anak emaknya lagi. Kini ia isteri sebilah keris, wakil seseorang yang tak pernah dilihatnya seumur hidup' (hlm. 1). Perspektif bergeser dari pencerita serbatahu ke dunia pengalaman gadis, dengan fokalisasi ekstern (FE) ke fokalisasi personal (FP), dengan istilah

Mieke Bal.[10] Dalam contoh ini pergeseran perspektif masih ditunjukkan oleh kalimat: 'Detik itu ia tahu:'. Namun, biasanya sinyal eksplisit semacam itu tidak ada. Satu dari banyak contoh mencukupi: ketika Gadis Pantai baru tiba di gedung Bendoro kita baca:

> 'bujang wanita kali ini tanpa bayi dalam gendongan kini kembali masuk. Gadis Pantai berdiri dari kursi. Bujang itu membungkuk padanya, begitu rendah. Mengapa ia membungkuk? Sebentar tadi ia masih jadi sesamanya. Mengapa ia begitu merendahkan dirinya sekarang? Gadis Pantai jadi bimbang, takut, curiga. Apakah semua ini?' (hlm. 12).

Dalam fragmen ini peralihan dari fokalisasi ekstern ke intern atau personal ditandai oleh kata 'begitu'. 'Begitu rendah' merujuk pada penghayatan tokohnya. Seandainya ini teks pencerita kita membaca '(membungkuk) *amat* dalam'. 'Mengapa ia membungkuk?' juga bukan pertanyaan pencerita, melainkan pertanyaan si gadis. Fokalisasi ekstern mulai lagi dengan kalimat 'Gadis Pantai berdiri dari kursi.' Tetapi kalimat terakhir kutipan tadi menunjukkan lagi fokalisasi personal: 'Apakah semua ini?' adalah pertanyaan yang muncul dalam hati gadis yang bingung.

Demikianlah sepanjang buku ini perspektif terus-menerus bergeser dalam satu paragraf, adakalanya dalam satu kalimat. Sekali-kali fokalisasi personal, tanpa petunjuk tipografi, malah menjadi pertuturan langsung (PL), seperti dalam kutipan berikut:

> '[FE] Tiba-tiba pikirannya menangkap Mardi. [FP] Mungkin orang itu mau menyampaikan halnya pada Bendoro. [FE] Tapi segera kemudian dicegahnya sendiri pikirannya itu. [PL] Tidak! Aku harus selesaikan sendiri. Rumah ini harus selamat. Bendoro harus bebas dari segala kesulitan, bebas dari pikiran tentang isterinya. Tidak! Tidak! Aku harus selesaikan sendiri semua. Semua! Semua! [FE] Ia meronta bangun.'(hlm 85)

Berkat teknik ini pembaca dengan sendirinya mengidentifikasi diri dengan protagonis dan secara halus terdorong memihak dia. Penggunaan fokalisasi personal yang demikian dominan juga berarti pembatasan diri bagi pencerita. Seakan-akan ia tidak mau berlaku serbatahu, ia tidak mau menceritakan segala apa yang terjadi dalam gedung Bendoro atau yang terpikir atau terasa dalam hatinya. Kita sebagai pembaca dipaksa memusatkan perhatian pada Gadis Pantai, peristiwa yang dialaminya dan terutama penghayatannya.

Demikian cerita aku Pramoedya juga menunjukkan skala variasi yang cukup kaya. Cerita aku sering bersifat memperdayakan pembaca karena sugesti kuat otobiografi yang terkandung di dalamnya. Pembaca seakan-akan tergoda mengidentifikasi nama pengarang yang terdapat pada halaman judul dengan pencerita yang menyebut diri *aku* dan, selangkah lebih lanjut, menganggap bahwa yang diceritakan sungguh terjadi, 'benar'. Contoh yang baik misalnya *Bukan Pasarmalam*, cerita tentang seorang aku yang akan menjenguk ayahnya yang sakit parah. Oleh karena kita tahu dari sumber ekstern bahwa cerita ini berdasarkan pengalaman pengarangnya, kita makin cenderung menuntut bahwa yang kita baca dapat dipercaya, sesuai dengan kenyataan. Namun, takar kebenaran cerita aku sering merupakan ilusi. Terutama dalam sastra modern cerita aku tak kurang fiksional dibanding dengan cerita autorial. Pramoedya memberikan contoh yang sangat meyakinkan dengan cerita *Korupsi*, dengan tokoh aku sebagai orang yang agak lanjut usianya, yang termasuk angkatan masa lalu, yang ketularan semangat kolonial, pengkhianat cita-cita revolusi, jadi tandingan pengarang.

Pilihan bentuk cerita dapat menjadi sarana penting untuk meningkatkan kadar kredibilitas cerita, namun tidak pernah merupakan petunjuk tentang kadar kenyataannya, keterpercayaannya secara faktual. Cara suatu cerita disajikan dapat membantu dalam membaca, memahami, dan menafsirkannya. Pembaca diarahkan olehnya. Misalnya *Bukan Pasarmalam* dihayati oleh pembaca lewat tokoh aku yang menceritakannya, ia terpaksa

menyusup ke kulitnya dan melihat manusia-manusia dan hal-hal di sekitarnya dengan mata dia. Demikian ia menghayati keruntuhan sosial dan moral tokoh utama dalam *Korupsi* 'dari dalam', dalam penyatuan dengan si aku pencerita. Sebaliknya manusia-manusia dan peristiwa-peristiwa dalam *Keluarga Gerilja* dilihatnya dari jarak yang agak jauh, cerita itu ditonton sebagai film yang sutradaranya mengarahkannya dari satu segi mata ke segi mata lain. Sebaliknya dalam 'epos para tawanan', *Mereka Jang Dilumpuhkan*, yang tak dapat tidak sebagian besar berdasarkan pengalaman pengarang dalam penjara dan yang penceritanya mirip dengan Pramoedya, penulis memanfaatkan bentuk aku; namun si aku, Abas, dalam seluruh roman itu tidak begitu aktif sebagai protagonis, ia lebih berlaku sebagai penonton segala drama kemanusiaan dalam penjara.

Cerita aku juga tak dapat tidak menunjukkan keistimewaan lain, yaitu perspektif rangkap, menggabung narator sebagai penghayat dan sebagai pencerita. Sebab tidak mungkin orang menghayati dan menulis sekaligus. Penulisan biasanya menyusul pengalaman.[11] Perspektif rangkap adakalanya dieksploitasi dengan canggih oleh Pramoedya. Contoh baik ialah cerita semasa kanak-kanak yang dikupas dalam Bab 2, yang di dalamnya dibangkitkan pengalaman anak kecil di Blora sebelum perang dalam bentuk cerita aku. Tak dapat disangsikan cerita dari Blora ini muncul dari sumber kenyataan hulu, yakni kuat kadar otobiografinya. Perspektif rangkap dihasilkan oleh karena anak menghayati fakta-fakta yang diriwayatkan, yang kemudian diceritakan oleh pencerita dewasa. Kenang-kenangan yang disajikan dalam gaya kekanak-kanakan yang cocok dengan umur si anak itu berjalinan dengan komentar pencerita yang kemudian, sambil menulis, menengok kembali.

Sebagai contoh baik dapat dipakai cerita dari Blora pertama, *Yang Sudah Hilang*. Cerita itu dimulai dengan penggambaran Kali Lusi yang melingkari sebagian kota Blora. Kali itu yang di musim kemarau aman tenang saja, di musim hujan menjadi arus buas yang menyeret segala apa yang dilaluinya dan yang meng-

gugurkan tebingnya sendiri. Demikian manusia dalam aliran deras hidupnya kehilangan bagian-bagian dari hidup itu sendiri. Kemudian pencerita dewasa meriwayatkan, sebagai kenang-kenangan kemudian, bagaimana ia sebagai anak kecil mendengar tiupan angin lewat pucuk rumpun bambu yang menimbulkan bunyi yang amat mengerikan:

> 'Dan semua pemandangan dan pendengaran itu sering menakutkan hatiku semasa kecil. Segera aku lari ke pangkuan bunda -- menangis. Hingga kini masih terdengar-dengar olehku bunda bertanya: Mengapa menangis?

Dan tangannya yang tak lembut lagi seperti semasa gadisnya mengusap-usap pipiku yang kurus.'[12]

Ungkapan seperti 'semasa kecil' dan 'hingga kini' jelas menunjukkan perspektif kala pencerita dewasa yang kemudian. Namun, bila kita membaca terus, kita lebih langsung terlibat dalam dunia penghayatan anak itu: ia menceritakan secara kekanak-kanakan peristiwa dan penghayatannya. Dua segi mata naratif itu terus-menerus saling berpaduan: kenang-kenangan kemudian dan kejadian aktual yang dibangkitkan kembali, komentar kemudian dari pencerita dewasa dengan penghayatan masa dulu si anak.

Dalam hal ini suatu ciri bahasa Indonesia memainkan peran penting, yaitu ketiadaan bentuk kata dalam kata kerja. Seandainya teks ini mau diterjemahkan ke dalam bahasa dengan bentuk kala seperti Belanda, Inggris, dan lain-lain bahasa Eropa, penerjemah tak dapat tidak harus membedakan antara si aku kini dan si aku dulu: komentar kemudian harus disalin dengan bentuk kini (*present tense*): 'When I *was* small ... I *used* to run ... And I still *hear*'. Namun, dari segi bahasa Indonesia tidak ada petunjuk mana terjemahan yang baik. Kalimat terakhir dari kutipan tadi dapat diterjemahkan sebagai kenang-kenangan (dengan *past tense*) atau sebagai penghayatan aktual (dengan *present tense*).

Perpaduan penghayatan dan kenang-kenangan yang terus-menerus, yang dimungkinkan, setidaknya diperkuat oleh struktur bahasa, ikut memberi kemolekan dan tegangan yang mempesona pada cerita masa kanak-kanak ini. Kita bersama dengan si aku seakan-akan membolak-balik album potret masa mudanya, ketika ia membangkitkan kenang-kenangan; ia menengok masa itu sambil menghayatinya kembali. Sekaligus kita sadar bahwa semua itu telah hilang untuk selama-lamanya: ketidakpahaman dulu, tetapi juga ketakberdosaan kita; teka-teki dan ketakutan, tetapi juga keajaiban dan kebahagiaan.[13]

Teknik Naratif Karya Buru

Karya sastra yang baik tak dapat tidak menegangkan dan mengikat; itulah syarat mutlak, apa pun tuntutan lain yang dapat diajukan.[14] Secara trivial itu berarti bahwa berkat tegangan itu pembaca merasa terikat untuk membaca terus sampai selesai, sebab ia ingin tahu bagaimana ceritanya berlangsung selanjutnya dan apa penghabisannya. Itu misalnya prinsip utama roman detektif: pembaca harus ingin tahu 'who dunnit', dan tegangan itu biasanya baru putus pada akhir cerita. Juga dalam arti trivial itu banyak roman Pramoedya, termasuk *Karya Buru*-nya berhasil.

Namun, roman masih dapat menimbulkan tegangan atau mempesona dengan hal-hal lain di samping jalan ceritanya. Penggunaan dan gaya bahasanya bagi banyak pembaca merupakan faktor penting dalam penilaian karya sastra.[15] Ide-ide yang terkandung di dalamnya dapat juga meninggikan daya tariknya. Karya Pramoedya juga kaya akan ide, walaupun tidak dapat disebut 'roman ide', seperti misalnya roman Takdir Alisjahbana.

Dua macam tegangan lain merupakan ciri khas dalam banyak karya kreatif Pramoedya. Pertama-tama tegangan yang terus-menerus dibangkitkan pada pembaca tentang kaitan antara fakta dan fiksi. Hampir seluruh perkaryaan Pramoedya berdasarkan penciptaan tegangan antara kenyataan dan imajinasi,

entah kenyataan hidupnya sendiri, situasi sosio-politik aktual di Indonesia, atau kenyataan sejarah. Dalam pembicaraan berbagai karyanya di atas masalah itu sudah sering dikemukakan.

Tegangan kedua yang terus-menerus ditimbulkan oleh cerita Pramoedya ialah tentang kaitan antara pencerita, entah itu seorang aku atau tokoh lain dengan pengarang. Dalam karya-karya yang sedikit banyaknya bersifat otobiografis, kedua tegangan itu berjalinan dan saling memperkuat: apakah kita menghadapi kenyataan hidup Pramoedya dan orang lain, atau pencitraannya? Hal itu benar bagi banyak cerita akunya. Namun di belakang banyak roman dan cerita autorial pun manusia Pramoedya selalu muncul.

Kedua macam tegangan itu merupakan ciri umum sastra, yang, maklumlah, selalu berzigzag antara fakta dan fiksi dan yang selalu membiarkan kita ragu-ragu apakah pengalaman-pengalaman yang diriwayatkan atau ide-ide pencerita dapat dianggap karakteristik bagi pengarang sendiri. Banyak roman dalam sastra dunia mempunyai latar belakang otobiografis, dari Ernest Hemingway sampai James Joyce dan dari Gustav Flaubert sampai Thomas Mann. Bagi peneliti sejarah sastra dan biograf sastrawan hal itu sudah tentu sangat menarik, tetapi bagi penafsiran dan penilaian karya sastra itu sendiri masalah itu biasanya tidak sangat relevan.

Pramoedya sendiri, entah sadar atau tidak, selalu berhasil melibatkan pembaca secara intensif dalam kenyataan di belakang ceritanya dan selalu memperhadapkannya dengan pertanyaan rangkap: 'apakah ini sungguh terjadi?' dan: 'apakah ini Pramoedya?' Pertanyaan itu akhirnya tak terselesaikan, namun tidak mengurangi tegangannya, bahkan sebaliknya meningkatkan daya tarik karyanya: sebab karya seni yang baik tidak pernah memungkinkan jawaban yang definitif.

Di bawah ini sekali lagi akan diberi perhatian pada empat roman Buru yang di dalamnya kemampuan teknik naratif Pramoedya mencapai puncaknya. Dalam bab yang terdahulu telah diuraikan betapa kuat tegangan antara kenyataan hulu dan kha-

yalan hilir yang tetap terasa. Namun, keempat roman itu tidak hanya menjadi roman sejarah; karya itu juga merupakan cerita aku, bahkan rangkap, yang diriwayatkan oleh dua protagonis, pertama Minke, pelopor nasionalisme dan bapak pers Indonesia, kemudian dalam *Rumah Kaca,* Pangemanann, orang Indonesia yang sebagai abdi kekuasaan kolonial rela memainkan peran lawan nasionalisme yang sama, yang dilambangkan oleh Minke itu.

Jadi, situasi cukup rumit: kita berhadapan dengan kenyataan sejarah yang sedikit banyaknya diketahui, kita membaca pandangan dua tokoh tandingan atas kenyataan itu dan di belakang semua itu berdiri pengarang, tak tampak, tetapi juga tak pernah absen, yang menciptakan dua pencerita itu. Dan ini belum cukup! Sebab dalam cerita itu mau tak mau kita berurusan lagi dengan tegangan yang tipikal untuk bentuk naratif ini: tegangan antara si aku penghayat dan si aku pencerita yang malah terus-menerus dipermainkan oleh pengarang.

Baiklah kita mulai dengan aspek terakhir yang eksplisit dikemukakan dalam roman itu sendiri. Dalam bab pembuka kita membaca:

> 'Pada mulanya catatan pendek ini aku tulis dalam masa berkabung: dia [yaitu Annelies, isterinya yang dirampas oleh Mellema] telah tinggalkan aku, entah sementara entah tidak. [...]

Tiga belas tahun kemudian, catatan pendek ini kubacai dan kupelajari kembali, kupadu dengan impian, khayal. Memang menjadi lain dari aslinya. Tak kepalang tanggung. Dan begini kemudian jadinya:' (*Bumi*, hlm. 1).

Titik dua mengakhiri bab pertama, kemudian ceritanya dimulai. Jadi, cerita terdiri atas dua lapis: catatan serta penggarapannya 13 tahun kemudian. Kronologinya dapat dicek: catatan asli dapat diberi tanggal secara cukup tepat, sebab roman-roman ini mempertahankan latar kronologi yang ternyata bertepatan dengan kenyataan sejarah, seperti juga, misalnya *Mereka*

Jang Dilumpuhkan dan *Ditepi Kali Bekasi*. Annelies dirampas pada tahun 1899, jauh kemudian catatan itu digarap menjadi cerita, fakta-fakta (yang sendirinya sudah tentu juga fiksi!) terpadu dengan khayalan, 13 tahun kemudian, yaitu dalam 1912. Hal itu sering ternyata cocok menurut data teksnya sendiri.

Saran dua lapis dalam teks terutama dipertahankan dengan cukup ajeg dalam jilid 1 dan 2. Berulang kali teks seakan-akan menyajikan 'catatan asli' itu dalam bentuk polos, tak digarap. Beberapa contoh: langsung pada awalnya Minke menceritakan bagaimana seluruh pulau Jawa merayakan pesta pada kesempatan penobatan Sri Ratu Wilhelmina: 'Dan sekarang seluruh Jawa berpesta-pora. [...] dara yang seorang, Dewi Kecantikan kekasih pada dewa itu, kini naik tahta. Ia sekarang ratuku. Aku kawulanya' (*Bumi*, hlm. 7). Oleh karena penggunaan kata 'sekarang' dan 'kini' yang merujuk pada masa kini, tidak mungkin fragmen ini dibaca sebagai garapan 13 tahun kemudian. Dapat dikatakan juga bahwa Minke dalam penggarapan yang kemudian mempertahankan catatan lama ini tanpa perubahan, justru oleh karena teks 'asli' itu padanya membangkitkan penghayatan peristiwa yang dulu itu, yang dengan demikian diteruskan langsung kepada pembaca.

Contoh yang sangat jelas tentang percampuran dua lapis penceritaan terdapat dalam *Anak Semua Bangsa*. Kalimat seperti: 'Dan sekarang ini, *waktu aku menulis* [miring A.T.], penduduk Jepang di Hindia telah sama derajat dengan penduduk Eropa' (*Anak*, hlm. 39) mengantar pembaca kembali pada peristiwa sejarah yang tanggalnya dapat dipastikan: tahun 1899. Dan memang, hal bahwa dalam pemuliaan Jepang dalam bagian ini kemenangannya atas Rusia pada tahun 1904/5 sama sekali tidak disebut, membuktikan sejelas-jelasnya bahwa yang kita baca adalah catatan aktual dari tahun 1899, dan bukan penggarapan 1912.

Permainan dengan catatan dan penggarapannya terus-menerus muncul lagi. Satu contoh lagi: pada akhir Bab 6 *Anak Semua Bangsa*, Minke meriwayatkan bahwa cerita menggoncangkan

yang baru didengarnya dari gadis Surati langsung akan ditulisnya pada malam itu juga. Tetapi bab berikut dimulai dengan: 'Di bawah ini adalah catatan yang kubuat tentang pengalaman Surati setelah kuperbaiki dan kuperlengkapi:' (*Anak*, hlm. 125). Sesungguhnya teknik ini sama dengan yang telah kita lihat dalam cerita kanak-kanak dari Blora, namun di sini secara berkelakar atau ironis dipermainkan. Ternyata itulah cara yang efektif untuk menyajikan kepada pembaca perspektif ganda penghayatan dan kenang-kenangan, dalam hal ini menurut konteks sejarah kehidupan Minke — sekali lagi: yang fiksi juga!

Efek ini sering digabung dengan tegangan antara fakta dan fiksi. Pertama-tama, segala sesuatu yang dicatat oleh Minke dengan sendirinya fiksi. Tetapi teks sering maju selangkah lagi. Contoh lain tentang permainan dengan imajinasi dapat ditemukan menjelang akhir jilid dua. Minke menceritakan bahwa Kartini dan adik-adiknya yang oleh orang Belanda disebut 'de prinsessen van Japara' (putri-putri Jepara, *Anak*, hlm. 325) bersama ayahnya 'memerlukan berkunjung menaiki geladak' kapal perang Belanda di pelabuhan; kapal itu datang ke Hindia 'untuk membikin survai mencari tempat yang baik untuk pangkalan Angkatan Laut Hindia mendatang.' Cerita ini berpangkal dari surat-surat Kartini.[16] Beberapa waktu kemudian, datang lagi kapal perang dengan pahlawan Belanda dalam perang Afrika Selatan[17] sebagai penumpang, yaitu insinyur Maurits Mellema yang memimpin tim ahli bangunan air. Lalu Minke menulis: 'Sekarang izinkan aku melepas khayalku tentang tokoh yang seorang ini, dan maafkan karena tak mampu membayangkan bagaimana wajahnya: ....'. Selama beberapa halaman Minke 'melepas khayalannya' tentang sambutan meriah yang dulu diberikan kepada pahlawan Belanda itu di tanah airnya ketika ia pulang dari medan perang di Afrika Selatan, dengan beberapa komentar ironis tentang peran keluarga Mellema di Hindia-Belanda. Bagian ini berakhir dengan kalimat: 'Sampai di sini aku harus akhiri khayalanku' (hlm. 328).

Sayang sekali, demikian sugesti teksnya, hubungan antara

Herman Mellema (ayah Annelies dengan nyai Ontosoroh) dan Maurits (anaknya dengan isteri Belandanya yang kemudian datang merampas Annelies) seakan-akan tidak akan pernah lagi jadi perhatian orang. Hanya bagi Minke dan Nyai hubungan itu terasa sangat jelas dan menyerikan. Kemudian Minke menceritakan pengalamannya sendiri tentang peristiwa yang terjadi sesudah kedatangan Mellema yunior, yang berakhir dengan konfrontasi keras antara orang Belanda ini dengan Nyai beserta beberapa sahabatnya. Perpaduan fakta-fakta sejarah: pemuliaan Belanda atas perang Boeren di Afrika Selatan, kecemasan di Hindia atas kekuatan Jepang yang makin besar, usaha untuk mendirikan Angkatan Laut di Hindia Belanda, dan data tentang putri-putri Jepara, semua itu terpadu dengan imajinasi tentang kehidupan tragis Minke menghasilkan cerita yang sungguh menegangkan dan mempesona.

Demikianlah teks terus-menerus menciptakan seluk-beluk ironis. Pembaca tetap berada dalam ketegangan antara teks, riwayat dan sejarah, dengan pembedaan istilah Mieke Bal. Tetapi ia juga tetap terintrik oleh kaitan antara fiksi rangkap tiga mengenai Minke yang mengalami, yang mencatat, kemudian yang menggarap sambil mengkhayal, dengan kenyataan rangkap tentang sejarah fakta dan kepengarangan Pramoedya. Lagi pula tiba-tiba ada kejutan *Rumah Kaca*, yang ternyata diceritakan oleh tokoh aku baru, Pangemanann. Pergeseran perspektif naratif ini juga bukan sembarangan, bahkan diperlukan oleh situasi 'darurat' pengarang: karena Minke di Ambon tidak dapat berfungsi lagi sebagai pencerita, maka terpaksa dicari pencerita lain. Minke dan Pangemanann bergandengan secara tak terlepaskan, yang satu korban yang nampaknya tak berdaya terhadap kekuasaan fisik penjajah yang tidak menerima perlawanan, tetapi akhirnya menjadi pemenang sebagai pelopor yang menggerakkan pergerakan nasional yang tak terbendung; yang lain nampak mahakuasa sebagai kaki tangan sistem kolonial yang setani, tetapi akhirnya runtuh secara tragik karena korupsi batin, akibat fatal dan tak terhindarkan dari perannya sebagai

abdi sistem kolonial yang rela ia terima sebagai pribumi.

Akan tetapi, masih ada ikatan lain antara Minke dan Pangemanann: keduanya pengarang, yang mencatat pengalamannya dan akhirnya membukukannya dalam riwayat hidupnya, yang satu dalam tiga jilid, yang lain dalam 'rumah kaca'-nya. Dan sebagai pengarang cerita, mereka juga bukan ciptaan khayalan belaka. Inspirasi untuk Minke dalam hal ini pun ditimbulkan oleh Tirto Adhi Soerjo yang karya jurnalistik dan sastrawinya didokumentasikan oleh Pramoedya dengan teliti.[18] Tetapi kepengarangan Pangemanann juga bukan rekaan melulu: cerita tentang Si Pitung yang ditawarkannya kepada Minke agar diterbitkan dalam *Medan Prijaji*, sesungguhnya dikarang oleh kemenakan jauhnya, dari cabang protestan famili itu (yang namanya berakhir dengan hanya satu *-n* saja!) dan kemudian diberikan kepada si Jacques, pencerita *Rumah Kaca*. Jacques lama menyimpan cerita itu dan menggarapnya, akhirnya mengakui itu ciptaannya sendiri. Di sini pun fakta dan fiksi dipermainkan. Pramoedya dalam buku *Tempo Doeloe* membuat catatan tentang keluarga Pangemanann, sehubungan dengan dua cerita yang dimuat dalam bunga rampai itu, yang ditulis oleh F.D.J. Pangemanann pada awal abad ini.[19] Yang belakangan ini bekerja sama dengan Tirto di bidang kewartawanan. Dari uraian Pramoedya menjadi jelas pula dari mana munculnya 'komisaris' Pangemanann dalam *Karya Buru*; tulisnya: 'Dari suatu interpiu pada 1963 saya mendapatkan informasi yang belum dapat dikukuhkan, bahwa ia menerjunkan diri dalam jurnalistik setelah pensiun sebagai pejabat tinggi Pemerintah Hindia Belanda' (*Tempo Doeloe*, hlm. 27).

Informasi itu oleh Pramoedya sendiri dianggap 'kurang masuk akal', namun bagi desain *Karya Buru* seperti pucuk dicinta ulam tiba. Berdasarkan desas-desus ini, bagi budi kreatifnya penciptaan Jacques Pangemanann sebagai komisaris polisi, pengarang dan tandingan Minke, hanya memerlukan selangkah saja! Di samping itu Pangemanann sebagai inspektur polisi sebagian juga diilhami oleh 'sekaut' Hinne yang keji namanya,

yang dengan tangan sendiri membunuh Si Pitung.[20] Demikian dua tokoh sejarah secara sangat efektif terpadu menjadi satu tokoh sastra!

Cerita tentang Si Pitung juga merupakan campuran fakta dan fiksi. Si Pitung adalah tokoh sejarah, satu di antara cukup banyak jawara gerombolan lokal yang sering kali beroperasi di sekitar Betawi. Dalam tradisi oral rakyat Betawi, namanya hidup terus sebagai semacam Robin Hood yang merampas milik tuan tanah kaya yang kemudian dibagi-bagikan kepada rakyat miskin. Heuken menyebutnya 'yet another robber-hero who operated from Marunda at the end of the 18th [baca 19th!] century' dan mengatakan bahwa rumah si Pitung yang telah dipugar masih terdapat dekat Cilincing, bahkan dalam bukunya gambarnya dimuat juga.[21] Tradisi populer tentang Si Pitung tercantum pada tahun 1979 dari mulut nara sumber, Pak Buncang, yang konon adalah kemenakan Si Pitung.[22] Dalam repertoar lenong Betawi, cerita Si Pitung juga masih hidup.[23] Tidak diketahui Pramoedya mengambil cerita ini dari tradisi lisan ataukah dari salah satu sumber tertulis.

Dalam *Rumah Kaca*, Pangemanann sendirilah yang dengan kekerasan ganas menggulung sisa-sisa gerombolan Si Pitung, yang menghasilkan penghargaan atasan dan kenaikan pangkat baginya. Tetapi ketika ia kemudian diberi tugas menyidik kegiatan nasionalis, pertama-tama Minke, hati nuraninya mulai protes. Ia sadar, sebenarnya dalam tokoh Minke ia berhadapan dengan Si Pitung baru; dengan senjata baru, notabene dengan pena, ia kini sekali lagi harus menghancurkan orang yang sesungguhnya hanya mengingini yang baik saja dan yang membela korban penindasan dan pemerasan, seperti Si Pitung dulu. Sebab justru Pangemanann, berkat penyidikannya, lebih tahu dari siapa pun juga bahwa tuan tanah memang bajingan yang sungguh-sungguh, yang tidak mengelakkan tipu daya yang bagaimana pun untuk memeras dan menindas rakyat setempat. Si Pitung selalu muncul di depan mata batinnya

'berjubah putih, bersorban, pada kiri dan kanannya berjalan dua pembantunya mengampit membawakan tempat sirih dan senjatanya. Golongan itu sangat berkesan dan tak mau pergi, bahkan ngotot mengikuti aku seperti bayanganku sendiri.' Si Pitung lalu 'berbisik mengejek: Ajal untuk kami, kenaikan pangkat untuk tuan, ya, Tuan Pangemanann?' (*Rumah* hlm. 44-45).

Bayangan Si Pitung itu tidak pernah dapat dikebaskannya lagi dalam melaksanakan tugasnya yang 'terhormat'. Si Pitung menjadi hati nuraninya yang setiap kali berbicara dan hampir menjadikannya gila. Rasa berdosanya memuncak dalam kesadaran bahwa dibandingkan dengan Minke yang ikut dibunuhnya secara mental, ia sendiri orang hina keji.

Dalam hubungan antara Minke dan Pangemanann masih ada satu dimensi lagi. Sebab di samping rekan pengarang, Pangemanann juga menjadi pembaca tulisan Minke, khususnya riwayat hidupnya yang kita kenal sebagai tiga jilid awal *Karya Buru*. Judulnya disebut secara eksplisit, walaupun dengan tambahan yang agak menyesatkan: 'Semua tertulis dalam bahasa Belanda' (*Rumah*, hlm. 117). Tulisan Minke dikirim kepada Pangemanann dari Ambon, tempat pembuangannya. Bagaimana pembesar setempat memperoleh bahan ini tidak diketahui Pangemanann: dirampas? dicuri? Ia menyatakan dengan sangat tegas bahwa bukan dia yang bertanggung jawab. Dalam cerita ini pun tersuruk ironi yang pahit-getir, kalau kita ingat betapa Pramoedya sendiri berkali-kali dirampas naskahnya, yang terakhir di Buru (dan Buru dan Ambon menurut ukuran Indonesia tidak begitu berjauhan!).

Pangemanann sebagai pengarang demikian kuat minatnya terhadap Minke dan karyanya, sehingga ia tidak memusnahkannya; dalam Bab 7 ia melaporkan dengan panjang-lebar isi surat Minke kepada pemimpin nasionalis dan tulisan-tulisan lainnya. Namun, ia terutama terpesona oleh ketiga roman yang berkali-kali dibacanya itu. Pangemanann ragu-ragu apakah karya ini dapat disebut otobiografi, namun masalah penamaan tidak begitu penting. Bagaimanapun, pikirnya, kedua jilid pertama

terutama membayangkan proses modernisasi yang berlangsung dalam diri pengarangnya, sedangkan jilid ketiga lebih menunjukkan pertumbuhan organisasi yang didirikan oleh Minke, dengan segala sukses dan kegagalannya, khususnya peran yang dimainkan oleh pers dalam proses itu. Sekali lagi akal yang canggih untuk mengarahkan pembaca dalam menafsirkan karya ini lewat pena Pangemanann!

Pangemanann sendiri juga tidak bisa melepaskan diri dari hubungan antara fakta dan fiksi dalam karya Minke. Dalam Bab 8 kita membaca laporan tentang penyidikannya di Surabaya dan sekitarnya tentang tokoh-tokoh yang ditemukannya dalam *Bumi Manusia* dan *Anak Semua Bangsa*. Namun, penyidikan itu hampir tidak ada hasil konkretnya. Kemudian, ketika ia disuruh pergi ke Surabaya menjemput Minke yang pulang dari Ambon, Pangemanann sekali lagi berusaha, namun tanpa hasil, memperoleh informasi lebih lanjut; di kota itu ia mengkonfrontasikan Minke dengan riwayat hidupnya sendiri. Sekali lagi cara berkelakar untuk membingungkan pembaca yang berminat historis tentang fakta dan fiksi: adakah gunanya mengulang penyelidikan Pangemanann tentang anteseden Minke alias Tirto sekali lagi? Atau tak mungkinkah menemukan hal-hal baru? Apakah Pangemanann betul peneliti sejarah yang dapat dipercaya?

Pada akhirnya lingkaran sastra/sejarah ditutup secara sangat indah ketika pada penghabisan *Rumah Kaca* Pangemanann diundang oleh konsul Perancis di Betawi mengantar dan melayani tamu dari Perancis, *madame* Le Boucq. Nyonya itu mencari Raden Mas Minke. Pangemanann terpaksa menceritakan bahwa Minke telah meninggal, kemudian atas permintaannya, ia mengantar tamu itu ke kuburannya. Itu praktis berarti pukulan final bagi Pangemanann yang keadaan mental dan fisiknya sudah jelek. Tamu Perancis itu, tidak lain dan tidak bukan adalah Nyai Ontosoroh yang masih sama keras sikap dan tajam lidahnya seperti dulu, menunjukkan kepadanya dengan jelas bahwa ia memahami sepenuhnya peran Pangemanann dalam hidup Minke.

Setelah pulang, Pangemanann pada malam itu menyelesaikan *Rumah Kaca*-nya, yang kemudian dikirimkannya kepada Nyonya Sanikem Le Boucq, bersama ketiga jilid riwayat Minke:

'Madamelah hakimku. Hukuman aku terima, Madame.

Bersama ini aku serahkan juga padamu naskah-naskah yang memang menjadi hakmu, tulisan R.M. Minke, anakmu kekasih. Terserah bagaimana Madame menggunakan dan merawatnya' (*Rumah*, hlm. 359).

Fiksi dan fakta, imajinasi dan kenyataan; teks, riwayat, dan sejarah; pengarang, pencerita, tokoh: ilmu sastra mengajarkan bahwa untuk pemahaman karya sastra yang baik segala faktor dan konsep itu harus dibedakan dengan tegas. Akan tetapi, keempat roman Pramoedya ini menunjukkan pula betapa karya sastra yang berhasil merupakan sintesis dari segala faktor itu, betapa semua anasir yang harus dibedakan dalam analisis sastra merupakan kesatuan yang lebih tinggi di tangan seorang empu, dan betapa justru tegangan-tegangan di dalam kebinekaan yang tunggal itu menentukan kualitas karya kreatif. Pramoedya, pemula tak terlatih dalam tahun empat puluhan, otodidak, pemberontak yang liar, dibuang dari sejarah sastra negerinya karena ideologinya yang dianggap menyeleweng, dalam *Karya Buru* ini membuktikan keahlian yang matang dan kesempurnaan sebagai pencerita. Namun, cita-cita dan nilai-nilai yang menjadi tumpuan ketrampilannya, juga dalam buku ini, pada asasnya tidak berubah dalam pekerjaan kreatif selama empat puluh tahun: keadilan, kemerdekaan, dan persamaan bagi semua manusia, dan terutama: kemanusiaan.

Bab XIV

Bahasa: Alat Dan Tantangan

Minke Antara Bahasa Belanda dan Melayu

Alter ego Minke, Tirto Adhi Soerjo, sungguh berhak membanggakan pengetahuan bahasa Belandanya dan sukses-sukses yang ia raih sebagai murid HBS (SMA Belanda) dengan cerita-ceritanya yang ditulis dalam bahasa itu. Guru bahasa Belandanya dan beberapa orang Belanda lain, misalnya wartawan Nijman, mengagumi tulisannya dan Minke dipuji di muka umum. Tampaknya ia dapat menempuh karier gemilang di tanah jajahan sebagai pengarang. Bahasa Jawa, wahana kebudayaan feodal telah ditinggalkannya; Melayu adalah bahasa 'kacaukan' yang tidak berguna bagi sastra; sebaliknya bahasa Belanda menjadi lambang masa depan, kemajuan, kehidupan modern.

Tetapi dalam krisis besar pertama dalam hidupnya, ketika isterinya, Annelies, dirampas pada penghabisan *Bumi Manusia*, kenyataan yang ganas mengajarkan kepadanya bahwa pengetahuan bahasa Belanda tak bermanfaat apa-apa untuk memperoleh haknya di depan pengadilan Belanda; karangan tentang perkaranya yang ditulis dalam pers Belanda oleh dia sendiri dan orang lain sama sekali tidak dihiraukan orang.

Ketika Nyai mendorongnya menulis dalam bahasa Melayu, Minke mengatakan bahwa ia tidak sanggup. Maklum, bahasa Melayu pada masa itu di Hindia Belanda bagi orang yang menguasai bahasa Belanda dengan sempurna bukan wahana untuk mengungkapkan hal-hal yang serius. Namun, ketika Kommer membantu menerbitkan karangannya tentang nasib yang menimpanya dalam pers Melayu, harian-harian itu dibaca orang sampai rusak, sedangkan massa rakyat yang buta huruf pun mendengarkan cerita itu yang dibacakan orang lain. 'Tanpa me-

lalui mata sendiri, tapi melalui kuping dan mulut persoalan menjalar-jalar menjadi masalah umum' (*Bumi*, hlm. 338). Berita-berita dalam surat kabar bahkan mengakibatkan semacam pemberontakan yang ditindas secara berdarah.

Walaupun begitu Minke masih lama menolak melepaskan bahasa Belanda. Ia bertengkar dengan sahabatnya, Jean Marais, ketika ia telanjur mengatakan, hanya orang Indo tak berpendidikan yang membaca Melayu (*Anak*, hlm. 49-50). Kemudian, dalam percakapan yang juga dihadiri Jean Marais, Kommer menjelaskan sekali lagi kepadanya bahwa massa rakyat hanya bisa diakrabi lewat bahasa Melayu. Minke tetap meronta-ronta: 'Apa akan bisa ditulis dalam bahasa Melayu? Bahasa miskin seperti itu? Belang-bonteng dengan kata-kata semua bangsa di seluruh dunia? Hanya untuk menyatakan kalimat sederhana bahwa diri bukan hewan?' (*Anak*, hlm. 102).

Dengan otak akhirnya ia terpaksa membenarkan apa yang dikatakan Kommer, tetapi secara emosional sukar sekali baginya melepaskan miliknya yang amat berharga, yaitu bahasa Belanda. Baru pengalaman dengan gadis Surati dan pertemuan dengan petani sederhana Trunodongso definitif menimbulkan kesadaran bahwa ia sendiri masih jauh dari cita-cita revolusi Perancis yang dianut dengan mulutnya. Dengan sangat keras Nyai menuduhnya bahwa dengan pemakaian bahasa Jawa (dengan pembedaan tingkat-tingkat sosial) terhadap petani semacam itu ia ikut memperbudak bangsanya sendiri (*Anak*, hlm. 184). Ia mengakui bahwa bakat menulis tidak boleh dipakai hanya untuk memuaskan diri saja, menulis harus memberi isi pada kehidupan; hanya dengan menulis dalam bahasa Melayu ia sungguh dapat berarti untuk bangsanya yang sekarang baru mulai dikenalnya dalam nasibnya yang malang. Bahasa Melayu itu melambangkan cita-cita 'Persamaan dan Persaudaraan' dan sekaligus ikut melaksanakan cita-cita itu.

Ketika Minke pada awal *Jejak Langkah* masuk Betawi, abad kedua puluh dan hidup barunya, keputusan yang pasti telah diambil. Percakapan pertamanya, dalam tram, dengan Cina

yang suka ngomel merupakan kejutan baginya, sebab tiba-tiba ia sadar, ia dengan lancar memakai dan mengerti bahasa Melayu, lagi pula juga dipahami. Baginya masalah bahasa telah selesai. *Medan Prijaji* menjadi majalah Melayu dan kemudian ia akan menghadapkan orang lain dengan tanggung jawabnya, misalnya para pendiri Boedi Oetomo. Melayu menjadi senjata esensial dan manjur dalam perjuangan melawan feodalisme Jawa dan kolonialisme Belanda, demi kemerdekaan, persatuan nasional, dan persamaan segala orang Indonesia.

Bahasa Indonesia dan Jawa pada Pramoedya

Bagi kepengarangannya, Pramoedya tidak pernah kenal masalah bahasa. Nasihat ayahnya yang cukup mendesak agar ia belajar bahasa Belanda dengan sempurna sebab lewat bahasa itu dunia akan terbuka baginya, tidak dipatuhinya, walaupun kemudian ia amat menyesalinya. Sungguhpun bagi dia, sama dengan bagi Minke, Belanda membuka dunia-dunia yang nampaknya tak terjangkau, namun di tangannya bahasa Belanda sebagai alat tetap tak sempurna.[1] Toh pada umur yang muda kemampuan pasifnya berbahasa Belanda demikian baik sehingga ia berhasil menerjemahkan buku Belanda berjudul *Moeder, Waarom Leven Wij?* ('Ibu, mengapa kita hidup?'), karangan Lode Zielens, seorang Vlaanderen, yang bahasanya bagi orang Belanda sekarang pun tidak mudah dipahami. Tetapi Pramoedya tidak pernah menulis dalam bahasa Belanda.

Pada pihak lain dorongan menulis dalam bahasa Jawa pun tidak pernah terasa padanya, walaupun itu sudah tentu bahasa keluarganya. Pada masa mudanya, di samping buku-buku Belanda dan Melayu ia membaca buku Jawa, tradisional, maupun modern.[2] Namun, bagi Pramoedya bahasa Jawa adalah bahasa masa lampau yang telah cukup awal ditinggalkannya, sedangkan bahasa Indonesia adalah bahasa masa depan, bahasa kemerdekaan, perjuangan, persatuan nasional. Di sekolah dasar ia belajar bahasa Melayu (istilah Indonesia dilarang keras pada masa itu!) hanya secara sampingan; bahasa Belanda menjadi bahasa

utama di sekolah Boedi Oetomo, dan bahasa Jawa juga lebih dipentingkan daripada Melayu. Tetapi kemudian sejak 1942, di Jakarta ia sempat belajar pada guru Minang, nama lengkapnya Angku Raihul Amar Gelar Datuk Besar. Dia di zaman Belanda terkenal selaku penerjemah berpengalaman dan guru yang sangat mahir dalam segala seluk-beluk bahasa 'Melayu tinggi', yang pada masa itu di Hindia Belanda dibakukan lewat pengajaran dan lewat terbitan Balai Poestaka. Sejak publikasi pertamanya, bahasa Indonesia Pramoedya memenuhi norma-norma bahasa itu dengan sempurna.

Jauh kemudian Pramoedya, berkat penelitian sejarahnya, terbuka matanya bagi fakta bahwa Melayu tinggi itu sebenarnya sebuah produk usaha kolonial. Ia menemukan bahwa jauh sebelum awal mulanya sastra Melayu / Indonesia modern yang biasanya disamakan dengan roman-roman pertama yang diterbitkan oleh Balai Poestaka sekitar 1920, sejak beberapa dasawarsa telah ada sastra 'pra-Indonesia', istilah yang diciptakan oleh Pramoedya sendiri. Sastra itu memanfaatkan semacam bahasa Melayu yang sebagai *lingua franca* luas tersebar di tanah jajahan. Arus bawah Melayu populer, dengan segala macam variasi (Betawi, Sumatra Timur, Ambon, Cina, bahasa 'dinas', dan lain-lain), tidak hilang dengan munculnya Melayu sekolah yang dibakukan, dan di masa sesudah Perang Dunia kedua tetap mempengaruhi perkembangan bahasa nasional. Pemakaian bahasa Indonesia Pramoedya sendiri juga berangsur-angsur melepaskan diri sedikit banyaknya dari standar Melayu pra-merdeka. Hal itu sesuai dengan perkembangan bahasa Indonesia pada umumnya.

Namun, pada awalnya Pramoedya menulis dalam bahasa Indonesia seperti yang laku dalam sastra Balai Poestaka dan yang hanya namanya berbeda dengan bahasa Melayu resmi.[3] Bahasa itu benar menurut tata bahasa, dengan penerapan segala peraturan yang berlaku bagi bentuk Melayu itu, bertentangan dengan bahasa tulisan populer, misalnya dalam hal penggunaan pronomina terikat ('vervoegde werkwoordsvormen': *anak yang*

kemarin kupukul, hal yang tadi kaulihat). Juga dari segi ciri sastra bahasanya pada awalnya cocok dengan konvensi lama. Cukuplah kita membaca paragraf pertama sebuah cerita awal Pramoedya yang ditulis pada akhir tahun 1946 dan yang sama sekali tidak berbeda dengan yang dapat dibaca dalam roman Minang tahun dua puluhan. Bunyinya begini:

> 'Mendung hitam menebal. Hujan mulai melebat kembali. Kadang-kadang saja guntur menggelegar diikuti oleh kilatnya yang cuaca. Bulan November 1946 ....'[4]

Juga dalam kosa kata yang dipakai Pramoedya sejak awal mulanya bersifat puris. Sudah tentu bagi orang Jawa yang bahasa ibunya jauh lebih kaya akan nuansa daripada bahasa Melayu yang dipelajari sebagai bahasa sekolah, selalu ada godaan besar untuk memanfaatkan kata-kata Jawa kalau vokabuler Indonesianya kurang lengkap atau kurang tepat.[5] Dan karena struktur fonotaktis kata Jawa dan Melayu hampir bersamaan, kata dari bahasa yang satu begitu saja dapat diambil alih dalam bahasa yang lain, tanpa terasa mengganggu atau 'asing'.[6]

Pada zaman revolusi dan sesudahnya, pengarang yang berlatar belakang Jawa dan Sunda makin menonjol dalam sastra Indonesia, dibanding dengan pengarang Minang sebelumnya. Namun, pada umumnya kebanyakan penulis itu berusaha untuk mempertahankan bahasa Melayu / Indonesia dan tidak mencampurbaurkan kosa katanya dengan bahasa ibu mereka sendiri. Mungkin dalam hal itu pengaruh guru bahasa Melayu lama, dengan latar belakang Sumatra / Minang, masih terasa langsung atau tak langsung. Menurut kesan saya, baru dalam tahun delapan puluhan pengarang menjadi makin lalai, royal, atau agresif (terserah mana mau dipilih!) dengan pemakaian kata-kata Jawa dalam bahasa Indonesia, juga yang tidak perlu mutlak. Contoh ekstrem sudah tentu Linus Suryadi A.G., dengan *Pengakuan Pariyem*-nya, tetapi pengarang terkemuka seperti Umar Kayam dan Y.B. Mangunwijaya juga tidak segan-segan memakai kata-kata Jawa, demi efek stilistis dan lain-lain.

Dalam hal ini Pramoedya cukup berdisiplin; jumlah Javanisme dalam karyanya terbatas. Dalam karya awalnya memang dapat dicatat sejumlah kata yang nampaknya diambil dari bahasa Jawa. Namun, jika ditilik lebih lanjut kebanyakan kata semacam itu ternyata juga sudah diterima dalam bahasa Melayu Betawi (atau Indonesia Jakarta[7]), dan mungkin sekali bahasa Betawi / Jakartalah, sebagai dialek Melayu, yang oleh Pramoedya dipandang dan dimanfaatkan sebagai sumber legitim untuk memperkaya bahasa Indonesianya.

Contoh menarik terdapat dalam penggunaan ungkapan *ketiban pulung*. Professor Anderson dalam karangan yang seperti biasanya sangat menarik, menguraikan bahwa Pramoedya memanfaatkan bahasa Indonesia untuk menentang warisan kebudayaan Jawanya: 'Pramoedya's bahasa Indonesia is a cultural fortress from which to cross swords with his heritage.'[8] Sebagai contoh yang khas tentang cara Pramoedya mempermainkan pertentangan antara bahasa Jawa dengan Melayu, Anderson merujuk pada ungkapan *ketiban pulung* dalam cerita *Makhluk di Belakang Rumah* (yang telah dibicarakan di atas, Bab 8). Dalam cerita itu diriwayatkan nasib makhluk yang malang, yaitu babu dalam rumah 'priyayi baru Jakarta'; seorang babu 'sedang duduk beristirahat di sebuah kursi rotan yang telah *peot* [bhs. Betawi!], ia kejatuhan sepeda, kursi menjatuhi deretan piring, dan setelah itu ia **kejatuhan pulung** [tebal, PAT] di atas kepalanya dari juragan.' Menurut Anderson hanya pembaca Jawa sepenuhnya dapat menikmati jangkauan ungkapan *ketiban pulung*; *ketiban* adalah kata yang 'explicitly Javanese', yang tidak diketahui dalam bahasa Indonesia, sedangkan tentang kata *pulung* yang dalam arti Indonesia biasa berarti 'gentel' (namun menurut *Kamus Besar* kata *pulung* dalam arti itu juga merupakan kata Jakarta!!) pembaca bukan Jawa akan 'even frown in puzzlement'. Ungkapan tersebut dalam babad-babad Jawa stereotip dalam cerita tentang orang yang teruntuk menjadi raja dan mendirikan dinasti baru; sebagai alamat kepalanya 'ketiban pulung', kejatuhan bola api.

Benarlah pendapat Anderson tentang arti dan konotasi atau asosiasi ungkapan Jawa itu. Mungkin sekali bagi pembaca Jawa, sama dengan bagi Anderson sendiri, asosiasi ini juga ditimbulkan oleh bagian cerita ini, sehingga ironinya memberi nikmat khas kepada mereka. Namun, nampaknya luput dari perhatian Anderson bahwa ungkapan *ketiban pulung* juga terkenal dalam bahasa Jakarta, mungkin sekali diambil dari Jawa, namun tanpa asosiasi khas yang terdapat dalam babad Jawa. Artinya menurut kamus Abdul Chaer: 'menerima akibat yang tidak enak akibat pekerjaan orang lain; mis. *lu nyang padé ribut, gué nyang diomélin amé Bang Dul*'[9]. Arti ini cukup terang bagi pembaca bukan Jawa, dan jelas Pramoedya mengambil ungkapan ini dalam arti Betawi, tanpa asosiasi khas Jawa. Hal itu juga terbukti di tempat lain dalam cerita yang sama, di mana diceritakan tentang sikap kaum priayi baru di Jakarta dengan 'ideal-bermalasnya yang tak lapuk ditimpa hujan dan panas itu [ungkapan Melayu-Minang yang terkenal dari sastra Angkatan Balai Pustaka!]. Kemudian semua orang tahu apa akibatnya: para babu dan jongos yang **ketiban pulung**' [tebal, PAT]. Di sini asosiasi dengan babad Jawa sama sekali tidak relevan.[10] Pada umumnya dapat dikatakan bahwa cukup banyak 'Javanisme' dalam karya Pramoedya sesungguhnya harus disebut 'Batavianisme'.[11]

Melayu dan Indonesia: Bahasa Betawi dan Bahasa Pop

Pramoedya tidak terhenti pada norma-norma dan bentuk-bentuk bahasa Melayu tinggi dari masa pra-merdeka. Perbendaharaan katanya tidak hanya diperkaya dengan cukup banyak kata Betawi; dalam karya-karyanya juga jumlah kata-kata modern (= Barat) bertambah terus. Ia makin terampil mempergunakan kata semacam itu secara ironis, dengan meletakkannya dalam mulut orang tak beradab. Namun, pada umumnya ia tetap berada di dalam batas tata bahasa Indonesia dan kosa katanya dapat dipahami oleh setiap pembaca Indonesia, apa pun latar belakang kebahasaannya. Setahu saya, ia hanya satu kali mencoba memanfaatkan bahasa percakapan setempat dalam dialog

antara orang Betawi, yakni dalam cerita *Gambir* dalam *Tjerita dari Djakarta* yang dikupas dalam Bab 8 di atas. Hal itu dilakukannya dengan jalan membiarkan tokohnya memakai anasir bahasa Betawi stereotip, misalnya kata ganti *gua* dan *lu*, dengan memakai imbuhan seperti *ke-* menggantikan *ter-* dan *-in* menggantikan *-kan* atau *-i*, dengan memakai nasalisasi kata kerja tanpa *me-*, dan dengan memakai kata atau bentuk kata yang khas Jakarta seperti *emang, kagak, kalo, pigi*. Namun, anasir-anasir semacam ini belum menjadikan bahasanya Melayu Betawi; bahasa itu tetap Indonesia, sungguhpun berbau Betawi.

Juga dalam penggunaan varian sosio-linguistik bahasa Indonesia yang lain Pramoedya tidak menjauhkan diri dari bahasa tulisan biasa. Dalam berbagai resensi *Karya Buru* berulang-ulang dikemukakan bahasa populer, bahasa 'pop' sebagai ciri khas buku-buku itu. Pramoedya sendiri, misalnya dalam wawancara pada kesempatan terbitnya *Bumi Manusia*, telah mengakui bahwa ia secara sadar berusaha mendekatkan bahasanya pada majalah-majalah hiburan sezaman:

> 'Ketika di Pulau Buru dikirimkan majalah yang dianggap tidak berbahaya. Majalah hiburan. Saya berpikir, ketika itu, oh angkatan muda sekarang begini gayanya. Merosot. Saya harus pakai ini untuk menggiring mereka ke arah yang lebih serius. Dan memang buku pertama ini agak terlampau manis gayanya. Ini disengaja untuk menarik anak-anak muda. Itu bukan berarti kapitulasi. Saya menggunakan jalan yang mereka tempuh.'[12]

Penggunaan bahasa populer sesungguhnya diberi takaran sangat efektif, tidak berlebih-lebihan. Sebagian amat besar buku ini dari segi bahasa sama sekali tidak berciri pop, juga jilid pertama tidak. Hanya dalam percakapan antara pemuda-pemuda dan dalam konteks spesifik tertentu, pengarang secara sangat cerdik berhasil memanfaatkan bahasa populer kekinian yang penuh humor. Dengan demikian kontras dengan unsur-unsur gaya lain pun menjadi sangat efektif. Misalnya bagian awal *Bumi Manusia*: roman ini dimulai dengan pemuliaan Eropa dengan

kata muluk-muluk yang hampir bersifat liris; Eropa modern itu dilambangkan oleh Sri Ratu Belanda yang muda dan cantik, kekasih para dewa. Tetapi pada ketika Minke sedang termangu-mangu mencangkungi potret sang dara, tiba-tiba teman sekelasnya, Robert Suurhof, masuk kamarnya dan menyapanya dengan keras: 'Ahoi, si philogynik, matakeranjang kita, buaya kita! Bulan mana yang sedang kau rindukan?" Klimaks tiga ungkapan yang makin kasar: *philogynik, mata keranjang, buaya,* sedianya dapat diambil dari roman pop modern, walaupun kata *philogynik* yang dalam roman ini berulang kali dipakai, tidak hanya problematis bagi pembaca Indonesia modern.[13] Namun kalimat berikut: 'Bulan mana yang sedang kau rindukan?' tidak hanya sesuai dengan tata bahasa Melayu tinggi, melainkan juga merujuk pada perumpamaan klasik Melayu untuk mengungkapkan keinginan akan sesuatu yang tak terjangkau: 'cebol (atau burung pungguk) merindukan bulan'.[14]

Jadi, dalam seluruh keempat roman ini penggunaan bahasa pop mengambil tempat yang sangat minim saja. Sekali-sekali, biasanya dalam percakapan Minke dengan pemuda lain, terdapat anasir yang menyimpang dari bahasa Indonesia yang normal: seruan Belanda *God, God!* yang berulang kali dipakai untuk mengekspresikan keheranan atau kejengkelan; kata aneh *apegieren,* nampaknya Belanda, yang merujuk pada cekikikan kedua gadis De la Croix, tetapi yang dalam kamus Belanda tidak terdapat, mungkin sekali ciptaan Pramoedya sendiri (*Bumi,* hlm. 134); ungkapan kesarjanaan semu dengan kata asing seperti *veni, vidi, vici* (*id.* hlm. 8) dan *gentleman* (hlm. 36), anakronisme *yes-man* yang dipakai dokter Martinet (hlm. 246), pidato berkelakar pura-pura literer yang diucapkan Minke untuk membangkitkan Annelies dari keadaan pingsannya (hlm. 201), bahasa Melayu kacaukan yang stereotip gaya babah, yang dipakai oleh Ah Tjong dalam Bab 9. Tetapi semua penyimpangan dan keistimewaan selalu fungsional dalam konteks khas, dan tidak merupakan dasar yang cukup kuat untuk menyebut bahasa karya ini ngepop atau berbeda dengan karya-karya Pramoedya yang lebih

dahulu. Ada lagi hal yang cukup menarik: dalam segala pertemuan dan percakapan Minke dengan priayi Jawa, termasuk ibunya sendiri, praktis tidak terdapat sepatah kata Jawa pun yang belum diterima dalam bahasa Indonesia sebelumnya.

Kekuatan dan kualitas pemakaian bahasa Pramoedya tidak terletak dalam hal-hal yang aneh, menyimpang atau 'aheng', melainkan dalam penggunaan bahasa Indonesia normal secara manjur. Itu benar pula bagi dialog-dialog yang sering terdapat dalam semua roman dan ceritanya. Dalam sastra Indonesia modern yang terdahulu dialog sering merupakan kelemahan, justru karena bahasa Indonesia yang muncul pertama-tama sebagai bahasa tulisan, nampaknya kekurangan potensi untuk menciptakan dialog yang wajar, lincah, dan realistis. Pramoedya berhasil mengatasi masalah itu; tokoh-tokohnya bercakap-cakap secara alamiah dan spontan. Nada percakapan itu fungsional, disesuaikan dengan situasinya: dalam *Keluarga Gerilja* kebanyakan percakapan fanatik, sering hampir keranjingan, penuh ulangan dan teriakan, sesuai dengan kesungguhan dramatis cerita itu. Dalam *Mereka Jang Dilumpuhkan*, walaupun situasi penjara cukup serius, percakapan antara para tahanan sering lebih ringan, tenang, bahkan berkelakar dan ironis. Dalam cerita dari Blora gaya percakapan bersifat naif, kekanak-kanakan. Dalam cerita dari Jakarta suara rakyat biasa terdengar dalam percakapan, juga bila tidak dimanfaatkan stereotip bahasa setempat seperti dalam *Gambir*. Menarik pula perbedaan nada antara Bab 3 *Gadis Pantai* yang berlatarkan kampung nelayan, yang percakapannya riang gembira, bertentangan dengan tiga bab lain yang berlaku dalam gedung priayi di mana tidak pernah ada bahasa populer, teriakan atau tertawaan terbahak-bahak. Dalam *Karya Buru*, sesuai dengan sifatnya, pada umumnya dialog lebih bersifat intelektual, dengan beberapa kekecualian yang tersebut di atas.

Seni Bahasa Pramoedya: Beberapa Contoh

Seperti dalam dialog, demikian pula dalam bagian yang lebih bersifat memerikan Pramoedya amat pandai menimbulkan

suasana atau situasi dengan alat yang sederhana. Sebagai contoh pertama diberikan fragmen dari cerita *Jalan Kurantil No. 28,* dalam kumpulan cerita *Subuh* yang telah dikupas dalam Bab 6. Halaman pertama cerita itu merupakan evokasi gemilang tentang tahanan yang baru dilepaskan, yang semua cita-citanya telah terampas; ia berjalan di Jakarta menyeret kaki, manusia letih-lesu yang patah jiwanya. Pencerita menunjukkan orang itu kepada kita dari bawah ke atas, dimulai dari jalan tempat ia berjalan. Paragraf pertama berbunyi sebagai berikut:

> 'Sepatu itu melangkah-langkah jua, pendek-pendek lesu dan tetap. Warnanya hitam – bekas sepatu serdadu Gurka. Baru sekali ini sepatu itu menciumi aspal jalan Kurantil. Dulu sepatu itu gagah, mengkilat dan galak juga. Dia pernah menginjaki dada bangkai berpuluh-puluh prajurit dari berbagai bangsa dan di berbagai medan perang. Tapi kini sudah hilang keindahan dan kegagahannya. Tumitnya sudah miring. Hitamnya telah berbulu-bulu putih-putih, hidungnya bopeng-bopeng dan jahitannya sudah banyak yang rantas. Langkahnya tak tegap lagi, tetapi melangkah juga. Di dalamnya tersembunyi kaki yang kecil, tipis dan kehijau-hijauan, dan di atasnya menjulur betis yang tipis, lutut, paha, kemudian celana pendek militer. Dulu betis itu besar dan bertenaga juga, walaupun tak mengalami perang di mana-mana. Hanya sekali betis itu mengalami pertempuran, di jalan Kramat. Perbandingan antara betis yang tipis dan sepatu yang besar itu jadi perhatian semua orang yang melihatnya. Tapi betis itu berjalan saja, sekalipun orang menamai kaki kijang atau kaki pinokio.'

Demikianlah pemerian pakaian dan sosok itu perlahan-lahan menjalar ke atas, sampai ke kepalanya:

> 'Di atas bahu itu mencongak leher panjangkurus, kemudian kepala tangan kedua -- cekung-cekung dan berambut. Dan daging yang terbungkus pakaian itu orang hidup juga, dan kurban penderitaan juga. Orang menamainya Mahmud Aswan' (hlm. 27-28).

Temuan itu sungguh cemerlang: lukisan manusia yang kehi-

langan kemanusiaan lewat jalan, sepatu, loak-loak, benda-benda, di luar hubungan dengan daging yang dibungkus olehnya. Dia sendiri sudah jadi loak: kepalanya telah 'tangan kedua', 'twédehan'. Mungkin bagi pembaca kini yang telah terbiasa dengan aliran baru dalam sastra yang muncul sesudah 1950 bagian ini tidak begitu menggoncangkan. Tetapi di Indonesia, pada 1949, lukisan ini membuktikan kreativitas dan kemahiran dalam penggunaan bahasa Indonesia, maklumlah, bukan bahasa ibunya, yang dikembangkan oleh Pramoedya dalam penjara.

Contoh lain tentang kesanggupan Pramoedya yang telah sangat dini terbukti untuk mengevokasi suatu suasana secara efektif dengan alat-alat sederhana diambil dari romannya yang pertama, *Ditepi Kali Bekasi*. Di sini ditimbulkan gambar rakyat desa yang melarikan diri dari keganasan perang:

> 'Farid memacu kudanya lagi. Kencang, sekencang-kencangnya. Di sepanjang jalan rakyat berduyun-duyun menuju ke Kranji. Kranji perlindungan! Kranji pusat Tentara [.....] Orang dari berbagai macam dan keadaan. Seorang perempuan di atas sepeda lakinya. Kakinya borok berdarah-darah. Tak bisa jalan. Sepanjang jalan meringis kesakitan. Perempuan setengah telanjang. Berkain karung saja. Menjinjing seikat jagung. Seorang dewasa menggendong anak perempuannya. Sepanjang jalan dicium pada pipinya. Kuda yang terlalu kurus ditarik dengan sepeda. Gerobak ditarik orang laki-laki. Di dalamnya berisi kasur dua lembar dan seorang gadis desa dengan lakinya. Baru semalam jadi pengantin. Perempuan habis beranak pelan-pelan berjalan di samping lakinya yang menggendong anak oroknya. Mobil Tentara yang mengangkut pahlawan-pahlawan yang luka' (*Ditepi Kali Bekasi* hlm. 302).

Bahasa sangat cocok dengan apa yang mau diucapkan: kalimat pendek-pendek, terputus-putus, sering tak lengkap, hanya terdiri atas subjek atau predikat saja, dengan pergeseran fokus secara gelisah dan meloncat-loncat, dengan sempurna menimbulkan kesan kekacauan dan keputusasaan para pelarian.

Pramoedya juga sejak awal pandai memanfaatkan ironi dan

sarkasme. Dari roman yang sama dikutip bagian yang mencemoohkan gaya sastra Melayu yang kuno, yaitu adegan ketika Farid mengakui cintanya kepada Nanny:

> 'Farid dengan diam-diam memandangi gadis itu dari samping. Kalau ia lahir dalam abad kesembilanbelas, tentulah ia memuji Nanny: pipinya seperti pauh dilayang, hidungnya mancung seperti dasun tunggal, bibirnya seperti delima merekah, matanya sebagai bintang timur, alisnya seperti bulan tiga hari .... tetapi karena ia pemuda zaman perjuangan yang diketahui dan yang bisa dipujikannya: Nanny memang cantik. Tak dicarinya di mana letak kecantikan dan kemanisannya itu (*Ditepi Kali Bekasi*, hlm. 170).

Harus ditambah bahwa kutipan ini segera disusul oleh pemerian sezaman tentang kecantikan gadis itu, tetapi di sini pencerita memanfaatkan gaya yang sedikit banyaknya terfokalisasi pada tokoh, jadi bukan pemerian 'objektif' saja:

> 'Cuma yang dikaguminya ialah bibirnya yang segaris menipis kemerah-merahan --merah karena alam-- seakan-akan bibir itu terjadi hanya untuk dicium saja. Dan matanya yang dilindungi oleh bulu mata yang tebal hitam memanjang, seperti bulu matanya sendiri, itulah yang kerap menggugurkan pertahanan hatinya [...]' (*id.*).

Bahasa Indonesia dan Perspektif Kala

Dalam bab terdahulu, demikian pula dalam kupasan berbagai karya tersendiri telah berkali-kali ditunjukkan efek stilistik yang terjadi karena pergeseran dari fokalisasi ekstern ke fokalisasi personal. Teknik ini sejak awal dikuasai Pramoedya, seperti terbukti dalam cerita *Kemana??* (1946), dan lebih jelas lagi dalam *Ditepi Kali Bekasi*, yang demikian berhasil antara lain berkat gaya naratif, dengan pergeseran terus-menerus dari fokalisasi ekstern ke fokalisasi personal pada Farid. Dengan teknik ini roman ini tidak hanya merupakan deskripsi perjuangan rakyat Indonesia melawan penjajah asing, melainkan juga penghayatan revolusi

oleh manusia individual, dengan segala keraguan dan masalahnya. Demikian pula dalam cerita dari Blora, lewat pergeseran fokalisasi dari pencerita aku dewasa kepada si aku anak yang menjadi protagonisnya, kita seakan-akan dapat mengikuti penghayatannya dari dalam. Di atas juga telah diuraikan bahwa efektivitas teknik ini diperkuat oleh ketiadaan pembedaan kala dalam bentuk kata kerja bahasa Indonesia.

Saya tidak tahu apakah pernah diadakan penelitian mendalam tentang konsekuensi ketiadaan pembedaan itu bagi teknik naratif dalam bahasa Indonesia. Dalam ilmu sastra Eropa masalah *tempus* (Inggris *tense*) banyak mendapat perhatian, sebab sejak zaman klasik penggunaan kala termasuk ciri yang sangat menonjol dalam karya sastra. Walaupun tidak mungkin membicarakan dengan panjang-lebar perbedaan bahasa Indonesia dengan bahasa Eropa dari segi perspektif kala lewat penggunaan bentuk kata kerja yang distingtif, barangkali toh ada gunanya di sini dibicarakan secara singkat beberapa aspek yang relevan juga untuk pembacaan karya Pramoedya.

Dalam bahasa-bahasa Eropa Barat bentuk penceritaan yang umum dipakai untuk karya naratif adalah bentuk kata kerja yang disebut *imperfectum*; contoh sederhana: kalimat pertama roman *The Years* yang ditulis oleh Virginia Woolf berbunyi: 'It *was* an uncertain spring.' Pencerita karya fiksi meriwayatkan sesuatu yang terjadi di masa lampau, dan itu terungkap dalam bentuk kata kerja. Imperfek itu tidak kebetulan dalam ilmu sastra sering disebut *epic preterite* atau 'imperfek fiksionalitas', sebab pemakaian bentuk kala itu karakteristik dan sangat dominan dalam banyak karya naratif. Penyimpangan dari bentuk itu mungkin dan menimbulkan efek stilistis tertentu; misalnya, sejak lama terkenal penggunaan *historic present*, kala kini, yang dipakai untuk merujuk kejadian di masa lampau. Efeknya ialah mengaktualisasikan penghayatan peristiwa itu bagi pembaca, seakan-akan peristiwa itu terjadi pada saat pembacaannya. Karena masih ada bentuk kala lain: *perfect tense* ('he has come'), *pluperfect* ('he had come'), *future* ('he will come') terjadi variabi-

litas naratif yang sangat besar, terutama kalau digabung dengan bentuk naratif seperti bentuk autorial, bentuk aku dan lain-lain. Contoh sederhana dapat menjelaskan potensial variasi bentuk kala untuk efek naratifnya. Contoh itu diambil dari *Playing for the Ashes*, roman detektif Elizabeth George yang mempesona, juga sebagai karya sastra (1994). Roman ini dimulai dengan semacam buku harian salah seorang tokohnya:

> 'Chris *has taken* the dogs for a run along the canal. I *can still see* them because they *haven't yet come* to the Warwick Avenue Bridge. Beans [one of the dogs] *is loping along* on the right. [...]
> Chris *said* he *wouldn't be gone* for long, because he *knows* how *I'm feeling* about writing this. But he *likes* the exercise and once he *gets going*, the sun and the breeze *will make* him forget. *H'll end up* running all the way to the zoo. *I'll try* not *to be cheesed off* about this.
> When I *worked* at the zoo, sometimes the three of them *would come* to fetch me [...] *we'd have* a coffee in the café [...]
> I *thought I knew* who I *was* back then. I *had myself sorted out*. Appearances *go* for nothing. *I'd decided* a good ten years past [...]'
> So who *am I* really?' [dst. dst.] (hlm. 9-10)

Bertentangan dengan bentuk aku buku harian ini bab berikut berbentuk autorial, dan pencerita meriwayatkan kejadian seperti biasa dengan memakai *epic preterite*. Awalnya berbunyi:

> 'Less than a quarter of an hour before Martin Snell *discovered* the crime scene, he *was delivering* milk. *He'd already completed* his rounds in two of the three Springburns [...], and he *was* on his way to Lesser Springburn [...] (hlm. 15).

Dari kutipan pertama jelas betapa berliku-liku pemakaian bentuk kala dalam bahasa Inggris; sebagiannya pilihan bentuk itu dipaksakan kepada penulis oleh struktur bahasa, tetapi sebagian lain penulis mempunyai skala kelonggaran yang amat lebar untuk memvariasikan hubungan dan urutan waktu serta aspek di dalam teksnya (perhatikan bahwa di samping kala dalam bahasa Inggris fungsi aspek juga terungkap dalam bentuk kata

kerja: 'is loping along' lawan 'lopes along', 'I'm feeling' lawan 'I feel').

Dalam kutipan kedua kita kembali ke teks naratif yang 'normal', walaupun di sini pun urutan kejadian pertama-tama terungkap dalam bentuk kata kerja: penyelesaian ronda dalam dua distrik Springburn mendahului penemuan tempat kejahatan, seperti ternyata dari bentuk *pluperfect* 'He'd already completed'.

Bagi penerjemah Indonesia pengalihbahasaan paragraf yang pertama di atas ke dalam bahasa Indonesia mungkin memusingkan kepala, seperti pada umumnya pemakaian *tenses* bahasa Inggris secara tepat merupakan hal yang amat berat dalam pelajaran bahasa itu. Penerjemah harus mencari sarana lain dalam bahasa Indonesia untuk mengekspresikan loncatan waktu dan urutan kejadian yang dalam bahasa Inggris terungkap dalam bentuk kata kerja. Hal itu mungkin dilaksanakan, misalnya, dengan penggunaan adverbia atau dengan variasi kata tugas. Dengan contoh sederhana dapat dijelaskan bagaimana variasi semacam itu dapat berfungsi dari segi perspektif naratif. Andaikata sebuah cerita dimulai begini: 'Aku bangun pagi-pagi. Hari itu keputusan harus diambil.' Si aku pencerita merujuk pada suatu hari di masa lampau ketika ia menghadapi keputusan penting. [Belandanya: 'Ik werd vroeg wakker. Die dag moest de beslissing genomen worden.'] Tetapi cerita dapat dimulai juga seperti ini: 'Aku bangun pagi-pagi. Hari ini keputusan harus diambil.' 'Hari ini' menimbulkan perspektif lain. Masih ada dua kemungkinan penafsiran: 1) si aku (menyarankan ia) menulis kalimat ini pada hari yang sama dengan hari peristiwa yang diceritakan terjadi [Belandanya: ik word vroeg wakker. Vandaag (atau: deze dag) moet de beslissing genomen worden.']; 2) peristiwa yang diceritakan terjadi di masa lampau, tetapi diriwayatkan seakan-akan dihayati kembali sambil menulis. [Belandanya ada dua kemungkinan: 'ik werd vroeg wakker. Vandaag *moest* (atau *moet*) de beslissing genomen worden.'] Walaupun pada dasarnya teks merujuk pada masa lampau seperti ternyata dari pemakaian bentuk *imperfect* (*werd*), kata *vandaag* mengadakan

pergeseran perspektif: pembaca ditempatkan dalam penghayatan masa kini. Anehnya dalam bahasa Belanda kata itu dalam bentuk naratif ini dapat digabung dengan bentuk kata kerja *imperfect* atau *present*. 'Vandaag moest' menggabung kenangan dengan penghayatan aktual; dibanding dengan itu 'Vandaag moet' memperkuat aspek penghayatan aktual kalimat ini.

Mengapa masalah ini disinggung dalam buku mengenai karya Pramoedya yang bahasa Indonesianya tidak mempunyai kemungkinan membedakan bentuk kala kata kerja seperti biasa dalam bahasa-bahasa Eropa Barat? Dengan contoh yang diambil dari roman singkat *Korupsi* akan dijelaskan bahwa perbedaan seperti ditunjukkan tadi, dengan segala konsekuensi pergeseran perspektif dalam roman itu muncul juga, sudah tentu dengan memanfaatkan potensi bahasa Indonesia sendiri. Sering dalam roman aku itu, yang sudah tentu pada prinsipnya ditulis sesudah peristiwa yang diceritakan berlangsung, dipakai adverbia waktu dan frasa yang menunjukkan waktu, yang merujuk pada masa peristiwa yang diceritakan terjadi, misalnya *sekarang* dan *kini* (bukan *waktu itu*, *ketika itu*), *hari ini* (bukan *hari itu*), *besok* (bukan *esoknya* atau *beresoknya*, yang dalam bentuk naratif biasa selalu dipakai untuk merujuk pada hari berikut, dilihat dari situasi hari sebelumnya, bandingkan Inggris *tomorrow* lawan *next morning*), *di masa ini*, *beberapa tahun ini*, di mana *ini* juga merujuk pada saat kekinian. Kata dan ungkapan semacam itu selalu dipakai bila pencerita menempatkan diri secara langsung dalam situasi yang diceritakannya, jadi merupakan sinyal pencerita sedang menghayatinya (kembali). Satu contoh yang tipikal: '*Hari ini* juga akan kumulai. Gampang. Berunding dengan leperansir. [...] *Sekarang* juga aku hendak berangkat. Semangat sudah demikian panas. [...] Ya, *sekarang* juga akan kumulai' (*Korupsi*, hlm. 10). Perhatikan: ini *bukan* wicara langsung, 'direct speech'. Pencerita membayangkan keputusan untuk melakukan korupsi yang pernah ia ambil sebagai sesuatu yang sekarang akan dikerjakan.

Ada juga kalimat yang eksplisit memanfaatkan teknik naratif yang 'normal', di mana kita berhadapan dengan pencerita

yang kemudian meriwayatkan apa yang pernah terjadi di masa lampau, misalnya satu fragmen baru dimulai dengan: 'Sore *itu* aku dan isteriku berjalan-jalan ke Senen' (hlm. 29). Tetapi di sini pun perspektif si aku pencerita bergeser kepada si aku penghayat; fragmen ini diteruskan sebagai berikut:

> 'Bukan main terkejutnya waktu di trem aku bilang padanya: belikan aku dasi dan semir sepatu.
> Dasi?
> Benar. Dasi! bisikku tegas-tegas. Dan matanya kembali menyinarkan kecurigaan yang sungguh-sungguh aku benci itu. Tapi ia tak bicara apa-apa. Selamanya ia mengalah dan *sekarang* pun ia mengalah.'

Dengan kata *sekarang* (jadi bukan *kali itu*, yang akan mempertahankan bentuk naratif yang sama) penceritaan bergeser: peristiwa yang berlangsung di masa lampau dibayangkan seakan-akan sekarang juga terjadi dan dihayati (kembali).

Satu contoh lagi untuk memperlihatkan bahwa ini bukan kekeliruan atau hal yang kebetulan, melainkan teknik yang dipakai sebagai gaya naratif dalam roman ini. Pada awal roman ini pencerita meriwayatkan situasinya sebagai pegawai negeri yang tidak sanggup lagi membiayai anak-isterinya karena gaji yang makin turun nilainya; dan pada malam tertentu 'terniatlah dalam hati, seperti sudah jamak di masa ini: k o r u p s i'. Kemudian dimulai fragmen baru, sebagai berikut:

> 'Pagi *itu* aku berangkat kerja dengan semangat baru! Niat itu telah ada dalam hatiku, dan keyakinan akan kemenangan perjuangan *sekali ini* demikian terasa di hati. Sejak *hari ini,* sejak *detik ini,* telah kuputuskan hubunganku dengan sejarah dan cara hidup dahulu. Betul juga. *Sekarang* zaman merdeka. Kalau masih dengan cara kolonial --menunggu kenaikan gaji melulu-- awak takkan bisa kaya' (hlm. 6-7).

Fragmen ini juga dimulai seperti cerita normal tentang pengalaman di masa lampau: 'Pagi itu'. Namun kemudian pen-

cerita membayangkan seakan-akan dia menghayati lagi hari *ini*, detik *ini*, seakan-akan ia berada lagi di masa *sekarang*, pagi itu.

Sepanjang teks ini kita dapat memperhatikan pergeseran semacam ini dari si aku pencerita kepada si aku penghayat. Tampaknya teknik ini berfungsi naratif: hendak melibatkan pembaca lebih intensif lagi pada pergulatan batin si aku, membagikan dilema moral dengannya, lewat prosedur meniadakan jarak waktu antara kala yang diceritakan dan kala penceritaannya.

Tadi dijelaskan, penerjemah sastra Barat sering menghadapi kesulitan dalam mengalihbahasakan perbedaan bentuk kata kerja dalam teks Barat, dengan segala macam loncatan dan pergeseran fungsinya, ke dalam bahasa Indonesia yang tidak ada oposisi *tempus* dalam sistem kata kerjanya. Tetapi sebaliknya teks seperti *Korupsi* tak kurang menimbulkan masalah bagi penerjemah ke dalam bahasa Barat. Hal itu ditunjukkan dengan beberapa contoh dalam versi Belanda buku ini (Teeuw 1993:289-291). Dalam terjemahan Perancis yang dikerjakan oleh profesor Denys Lombard loncatan kala sama sekali diabaikan; seluruh cerita diterjemahkan dalam *imparfait*, atau *the epic preterite*. Sudah tentu teks Perancis bagus untuk dibaca, lancar dan homogen -- namun kecanggihan teknik mencerita yang diterapkan oleh Pramoedya sebagian menghilang dari dalamnya. Demikian juga penerjemah ke dalam bahasa Belanda kurang memperhatikan sinyal naratif yang demikian halus mempertentangkan pencerita pengingat dan pencerita penghayat dalam teks asli, walaupun mereka di sana sini lebih dekat dengan teks Pramoedya dari segi ini.[15]

Karya Buru

Adakalanya dikatakan bahwa dibanding dengan ceritanya yang awal gaya Pramoedya, khususnya dalam empat roman Buru kehilangan kelincahan dan ekspresivitas. Tidak dapat disangkal bahwa melihat sifat karya itu dialog-dialog maupun bagian-bagian yang meriwayatkan pertama-tama menarik perhatian karena isinya. Kadar intelektual, sosial, dan politik ro-

man ini juga terungkap dalam penggunaan bahasanya yang lebih menekankan apa-nya daripada bagaimana-nya. Tetapi itu tidak berarti bahwa Pramoedya tidak sanggup lagi menyuruh penceritanya menulis apa yang hendak dikatakannya secara mengikat, emosional, hidup. Di sini hanya dapat diberikan beberapa contoh lagi; misalnya ada fragmen gemilang ketika Minke menceritakan bagaimana ia terpaksa mengunjungi orang tuanya pada kesempatan pelantikan ayahnya sebagai bupati, dalam Bab 7 *Bumi Manusia*: penghinaan yang harus diderita ketika ia menghadap ayahnya, percakapan dengan ibunya, dan juga cerita mengenai penghiasannya oleh dekorator Italia untuk upacara pelantikan. Di bawah ini dikutip satu paragraf:

> 'Ia telah kenakan padaku kemeja-dada berenda, kaku, seperti terbuat dari selembar kulit penyu. Tak mungkin rasanya membongkok dengan kemeja-dada ini. Gombaknya yang kaku seperti kulit sapi juga membikin leher segan untuk menengok. Memang maksudnya supaya badan tetap tegap, tidak sering menoleh, pandang lurus seperti gentlemen [sic] sejati. Kemudian ia kenakan padaku kain batik dengan ikat pinggang perak. Gaya pengenaan kain itu diatur sedemikian rupa sehingga muncul watak ke-jawa-timurannya yang gagah. Itu yang kiranya dikehendaki Ayah. Aku tetap manda seperti anak dara. Sebuah blangkon, dengan gaya perpaduan antara Jawa-Timur dan Madura, sama sekali baru, kreasi Niccolo Moreno sendiri, terpasang pada kepalaku. Menyusul sebilah kris bertatahkan permata. Kemudian baju lasting hitam berbentuk jas pendek dengan cowak pada bagian punggung, sehingga keindahan keris bisa dikagumi semua orang. Dasi kupu-kupu hitam membikin leherku, yang biasa giat mengantarkan mataku mencari sasaran, serasa hendak dijerat hidup-hidup. Keringat panas mulai membasahi punggung dan dada.
> Pada cermin kutemui diriku seperti satria pemenang dalam cerita Panji. Di bawah bajuku menjulur selembar kain beledu tersulam benang emas (*Bumi*, p.127/8).

Seluruh bagian ini penuh ironi yang berkilauan, sekaligus menjadi perhitungan final dengan segala bentuk lahiriah kebu-

dayaan Jawa, yang sesungguhnya ternyata hanya sangat sedikit saja Jawa tulen: tenunan kain dari Twente (Belanda), *everlasting* dan beludru dari Inggris, lagi pula desainer mode dari Italia yang menciptakan model blangkon 'khas Jawa' yang baru baginya!

Contoh-contoh lain yang dengan sempurna memperlihatkan kualitas stilistis Pramoedya lewat pena Minke, misalnya cerita gadis Surati yang terpaksa menjadi nyai seorang administratur perkebunan gula, atau kunjungan Minke ke keluarga petani Jawa Trunodongso. Dalam bagian-bagian semacam ini deskripsi menjadi evokasi, penggunaan bahasa mendapat dimensi emosional.

Tak kurang mahir dan tajam pena pencerita *Rumah Kaca*, komisaris kolonial Pangemanann; tulisannya jauh mengatasi laporan dinas seorang pejabat. Dalam jilid empat itu terdapat juga bagian-bagian yang ceritanya menjadi lincah, penuh emosi, tetapi juga kaya humor atau sarkasme. Itu tidak hanya benar bagi pertemuan pencerita dengan pelacur Rientje de Roo, dengan bajingan Robert Suurhof, atau tokoh-tokoh lain yang mau tak mau harus dihubunginya, atau bagi konfrontasi yang terus-menerus dengan isterinya yang sia-sia mencegahnya menempuh jalan yang sesat. Tak kurang ekspresif fragmen-fragmen yang memperlihatkan bagaimana ia makin sadar akan situasinya yang tragis, sebagai *inlander* yang mengabdi kepada penguasa kolonial. Ia sering termenung-menung tentang situasinya yang ambivalen dan konsekuensi moral pilihannya, seperti misalnya pada awal Bab 8, yang secara sangat eksplisit melukiskan kenikmatan tuan besar kolonial:

> 'Melarang adalah kesukaan kolonial yang memberikan kenikmatan tersendiri. Rasa-rasanya diri menjadi lebih penting dan lebih berkuasa. Itu aku dapat mengerti. Aku pun pernah merasainya dan masih akan mencoba merasainya. Menindas adalah juga watak kolonial. Kenikmatan yang dihasilkan oleh perbuatan menindas lebih mendalam daripada hanya melarang. Dan orang-orang Eropa yang berasal dari masyarakat demokratis itu, begitu menghirup udara kolonial, enam bulan saja, akan segera kecanduan

melarang dan menindas, menikmati hak-hak raja Pribumi yang mereka sendiri ejek dan hinakan. Aku benarkan tulisan si Gadis Jepara tentang ini' (*Rumah*, p.179).

Dalam bab yang sama, Pangemanann mengalami kedudukannya yang ambivalen pada kesempatan perjalanan dinas ke Madiun. Bagian ini sarat ironi. Sebagai pejabat tinggi dari Betawi, ia bertugas melacak gadis Soendari yang dalam laporan-laporan makin menonjol namanya sebagai seorang Kartini baru; tetapi bertentangan dengan Kartini, gadis ini berani menolak kuasa kepriayian orang tuanya dan bagi pembesar kolonial menjadi gangguan karena aktivitasnya dalam gerakan nasionalis. Pangemanann disambut dengan segala hormat yang sesuai dengan pangkatnya oleh para pejabat setempat. Ketika ia masuk kamarnya di pesanggrahan pribadi sang bupati, ia terhenyak menemukan tiga wanita cantik yang menghadap padanya dan menghormatinya dengan 'mengangkat sembah'. 'Tentu ini salah satu praktek pembesar Pribumi yang pernah menjatuhkan nama Bupati Rembang' (*Rumah*, hlm. 201). Seorang di antara tiga wanita itu malah adalah peranakan Eropa yang khusus dikirimkan oleh Residen, nota bene seorang Belanda totok. Insiden ini melantarankan Pangemanann merenungkan pengaruh koruptif kolonialisme.

Sebaliknya pada perjalanan dinas di Malang ia harus mengalami bahwa ia sendiri pun tetap menjadi *inlander*, ketika oleh seorang rekan ia diajak ke *sociteit*, 'rumah bola', yang di seluruh Hindia Belanda menjadi benteng rasisme kolonial. Pangemanann berpakaian sipil, dan ketika ia sebentar ditinggalkan oleh tuan rumahnya, seorang peranakan Eropa merampas tongkatnya sambil menggertak: 'Dengan izin siapa kowe masuk ke mari?' Dan waktu ia menjawab bahwa ia diajak oleh komandan polisi Malang, si peranakan itu membalas dengan kasar: 'Biar malaikat pun tak punya hak memasukkan Pribumi dan anjing ke mari!' (hlm. 200). Dan walaupun rekan Belandanya masih mencoba membantunya, Pangemanann harus pergi, 'harus me-

ngalah, dan mungkin memang kalah.' Demikian dalam cerita ini secara sangat sugestif, juga lewat penggunaan bahasa Melayu pasar oleh orang Indo itu, digambarkan kedudukan ambivalen orang Indonesia dalam sistem kolonial, betapa tinggi pun pangkatnya. Penghormatan dan penghinaan baginya sangat berdekatan.

Kesimpulan

Sebagai kesimpulan dapat dikatakan bahwa Pramoedya berhasil menyambut tantangan yang juga bagi dia sebagai penutur bahasa Jawa terkandung dalam pilihan bahasa Indonesia sebagai wahana karya sastranya. Ia memakai, mengembangkan, dan memperkaya bahasa itu sebagai alat yang efektif. Hal itu tidak dicapai dengan penggunaan bahasa yang menyimpang atau istimewa, bahkan bizar atau tak terpahami. Bagi dia bahasa tidak pernah menjadi pesan ('the medium is the message'), melainkan tetap menjadi *medium*. Mungkin sekali tidak kebetulan Pramoedya, kecuali dua sajak kecil pada awal tahun limapuluhan yang tidak amat mengesankan serta nyanyian pendongeng kampung dalam *Gadis Pantai* yang memang kreatif,[16] tidak pernah menerbitkan puisi. Bahasanya relatif sederhana, bahasa Indonesia yang 'baik dan benar', dan dapat dimengerti oleh siapa saja yang paham akan bahasa itu, namun bukan tak menunjukkan kehalusan stilistik dan kepekaan yang unggul bagi potensialnya sebagai wahana. Seluruh perkaryaannya, sejak cerita paling dini dan roman *Ditepi Kali Bekasi* sampai-sampai ke roman Buru, termasuk *Arus Balik*, merupakan sumbangan penting bagi perkembangan bahasa Indonesia sebagai medium sastra; perkaryaan itu tidak hanya mencerminkan pertumbuhan berangsur-angsur bahasa itu sebagai alat pengungkapan selama hampir setengah abad, melainkan juga memperlihatkan perkembangan Pramoedya sendiri dari murid cepat matang dan pengarang pemula menjadi empu mahapandai dan seniman bahasa sejati.

Murid dan empu? Pramoedya adalah autodidak sastra da-

lam arti sepenuhnya, tidak pernah menjadi murid. Ia tidak perlu mengucapkan terima kasih kepada siapa pun. Sambil melawan segala penindasan, ia secara harfiah menjadi pengarang terbesar Indonesia abad ini. Sayang sekali, selama kebanyakan bukunya tidak boleh dibaca di Indonesia ia juga tidak bisa menjadi guru siapa pun. Perkaryaannya menjulang sebagai monumen mengesankan, sebagai tugu mulia, dikagumi oleh seluruh *mancanegara*, tetapi tetap asing di *nagaragung*, negara pusat, dengan transposisi istilah tradisional bagi kerajaan Jawa.[17] Dapat diharapkan Pramoedya masih akan sempat mengalami sendiri saat generasi muda negeri dan bangsanya yang amat dicintainya, dapat belajar kenal dengan dan mengagumi 'monas' bahasa dan sastra Indonesia ini. Demikianlah ciptaannya akan dapat mengilhami angkatan muda, demi kepuasan dan kebahagiaan penciptanya, tetapi juga agar kebudayaan dan sastra Indonesia sempat diperkaya dan diperdalam olehnya, karena perkaryaan Pramoedya merupakan bagiannya yang hakiki. Masa eksploitasi kolonial kekayaan nasional demi keuntungan orang asing telah lampau, paling tidak seharusnya lampau untuk selama-lamanya. Makin tragislah pemerintah Indonesia, yang demikian sadar atas tanggungjawabnya terhadap khazanah kebudayaan masa lampau, tetap memasang papan 'dilarang masuk' bagi bangsa sendiri di depan perbendaharaan kemahiran bahasa dan kreativitas masa kini yang tak ternilai ini.

Bab XV

Demi Kebenaran, Keadilan, dan Keindahan

Pengantar

Apakah sastra membawa pesan? Apakah pengarang roman mempunyai maksud? Apakah pembaca bertugas menemukan apa yang oleh pengarang dikehendaki atau diharapkan dari padanya? Dalam ilmu sastra masalah semacam itu ramai didiskusikan, yang juga diakibatkan oleh karena banyak pengarang modern seakan-akan mengajukan teka-teki kepada pembaca. Jika ia menanyakan kepada penulis roman atau sajak apa artinya, hampir tanpa kecualinya mereka membalas: 'Terserah', dan dari kritik sastra ternyata betapa berbeda tanggapan pembaca yang 'kompeten' atas karya spesifik.

Dari segi ini Pramoedya bukan pengarang modern. Pesan yang terkandung dalam karya-karyanya tak dapat disalahpahami. Memang ia bukan pengarang roman bertendens, yang maksud dan pesannya dieksplisitkan. Roman semacam itu juga ditulis di Indonesia, misalnya oleh Nur St. Iskandar di masa pendudukan Jepang, atau oleh St. Takdir Alisjahbana, yang bahkan berbangga atas roman tendens yang ia tulis. Takdir berpendapat bahwa seniman Indonesia dengan sadar dan eksplisit harus membaktikan karyanya pada pembangunan dan pengembangan negeri dan bangsanya. Demikian pula Lekra menuntut agar seni langsung dan tegas diabdikan pada perjuangan rakyat yang tertindas melawan kapitalis dan kolonialis; perjuangan itu harus dimuliakan dalam karyanya. Pramoedya sendiri dalam tahun 1958-1965 menciptakan beberapa karya yang pesan ideologi kirinya dominan. Syukurlah tulisan semacam ini tetap merupakan kekecualian dalam keseluruhan perkaryaannya.

Akan tetapi, keyakinan yang tegas dan pilihan yang nyata

dalam masalah hidup yang fundamental dapat diikuti sebagai benang merah dalam ciptaannya sejak awal-mula sampai kini. Bagi dia yang menjadi esensi kepengarangannya selalu martabat kemanusiaan, kemerdekaan dan keadilan, dan ia melawan segala apa dan siapa pun yang menggerogoti nilai-nilai itu dan dengan demikian mengancam perkembangan manusia individual dan bangsa atau umat manusia. Pada hakikatnya visinya pada manusia positif: jika ia diberi kesempatan, manusia akan berkembang menjadi makhluk baik dan berharga. Tetapi dalam dunia dan masyarakat terdapat banyak kekuatan dan keadaan yang dapat mencegah atau merintangi perkembangan manusia yang bebas. Kekuatan negatif itu pada prinsipnya tidak terkandung dalam bakat atau watak manusia sendiri. Pramoedya bukan pengarang yang main psikologi, permasalahan batin manusia sebagai individu tidak menarik baginya dan juga tidak muncul dalam karya sastranya. Masalah dan konflik yang dihadapi tokoh-tokohnya hampir selalu diakibatkan oleh situasi sosial, politik, atau ekonomi mereka: perang, pemerkosaan hak, penindasan, ketakmerdekaan, eksploitasi, dan tahanan.

Hal itu tidak berarti bahwa tokoh-tokohnya tidak kenal masalah. Sepanjang perkaryaannya kita bertemu dengan orang yang terlibat dalam masalah batin dan tidak tahu jalan keluar lagi. Itu sudah dimulai dengan protagonis *Ditepi Kali Bekasi*, Faruk, atau dengan si-aku dalam cerita *Dendam*, yang dengan sadar memilih ikut memperjuangkan kemerdekaan bangsanya secara fisik, namun yang kedua-duanya kebingungan tentang konflik antara perang dan kemanusiaan. Hal itu benar pula bagi Den Hardo, tokoh utama dalam *Perburuan*, yang lewat proses pertapaan mencapai kesadaran tentang adanya nilai-nilai yang mengatasi perjuangan fisik untuk kemerdekaan; kemerdekaan kehilangan arti tanpa kemanusiaan. Demikian pula pahlawan *Keluarga Gerilja* Sa'aman dalam tahanan memperoleh wawasan bahwa apa yang dibuat demi kepentingan revolusi: membunuh musuh, bahkan ayahnya sendiri, mutlak perlu, tetapi sekaligus demikian keji sehingga sekarang ia harus rela dieksekusi sebagai

hukuman yang patut atas dosanya. Sarpin Danuasmara, tokoh yang kompleks dalam bagian ketiga *Mereka Jang Dilumpuhkan* bergulat dengan konflik batinnya, yang diakibatkan oleh situasinya sebagai pejuang yang ditahan, tanpa mencapai penyelesaian. Dalam jilid satu dan dua *Karya Buru* Annelies mati mereras, dalam jilid penghabisan Pangemanann menjadi manusia yang runtuh karena batinnya terobek-robek.

Namun, pada semua tokoh itu masalah psikologisnya diakibatkan oleh perbuatan manusia lain. Mereka menjadi korban sesama manusia, korban kekuatan dan kekuasaan di luar mereka sendiri, akibat sistem yang menindas, menyiksa atau melaliminya. Orang yang bersalah melakukan ketakadilan, eksploitasi atau kekerasan tidak hanya membuat orang lain jadi korban. Cepat atau lambat mereka sendiri mengalami akibat perbuatan jahatnya itu. Paling untung mereka akhirnya bertobat, tetapi sering tidak tertolong lagi. Bahkan orang yang menentang kekerasan dan kesewenang-wenangan sendiri pun sering terpaksa memanfaatkan alat-alat dan cara-cara yang tidak dapat diterima, sehingga mereka terlibat dalam dilema yang tak terselesaikan. Dalam bab ini akan ditilik sejumlah situasi dan kondisi dalam roman dan cerita Pramoedya di mana permasalahan kemanusiaan dan pernilaian moral dievokasi.

Kolonialisme

Dapat diduga sebelumnya, pengarang yang pada masa kanak-kanaknya mengalami kolonialisme secara fisik, yang dididik dalam keluarga nasionalis, dan yang lahir batin menentang keras sistem itu, dalam cukup banyak roman dan ceritanya menonjolkan tema penindasan kolonial serta penentangan melawannya. Motifnya yang tetap ialah kebejatan dan keberdosaan sistem itu, tidak hanya bagi orang yang tertindas, melainkan juga bagi penindasnya, sebab yang belakangan ini pun kehilangan nilai kemanusiaannya dengan mengabdikan diri pada sistem itu. Itu sering dikatakan secara eksplisit tentang atau oleh pencerita atau tokoh-tokoh dalam tulisan bersangkutan. Dalam praka-

ta *Ditepi Kali Bekasi* kekejaman teror Belanda terhadap penduduk Bekasi di masa kolonial telah dilukiskan dengan warna yang keras. Penghukuman paling tegas tentang keganasan dan ke-amanusiawian kekuasaan penjajah Belanda selama revolusi fisik terdapat dalam bagian dua *Mereka Jang Dilumpuhkan*, khususnya bab *Laut dan Keringat yang Asin*, dalam cerita kemalangan babu cuci komandan bernama Mami yang menimbulkan bermacam-macam perasaan dan tanggapan pada pencerita, maupun dalam cerita Otong mengenai siksaan kejam yang diderita oleh sesama tahanan. Pencerita menekankan bahwa kesengsaraan pelayan seperti Mami atau penderitaan tahanan bukanlah nasib belaka, melainkan diakibatkan oleh tindakan orang: sesama manusia-lah yang berbuat demikian. Dalam *Keluarga Gerilja*, khususnya Sa'aman, tidak hanya blak-blakan menyingkapkan kejahatan dan dosa sistem yang menahan dan mengeksekusinya, melain-kan yang lebih parah lagi: sistem kejam itu memaksa dia sendiri melakukan dosa yang tak tertebus. Kakak pencerita dalam cerita *Blora* yang cacat secara mengerikan karena penganiayaan berka-ta dengan tegas bahwa ia kehilangan kemanusiaan oleh karena apa yang dideritanya: rasa dendam yang menguasainya men-jadikannya amanusiawi. Sebaliknya baik pegawai yang korup, pencerita roman *Korupsi*, maupun Pangemanann, pencerita *Ru-mah Kaca*, ketularan kolonialisme secara tak tertolong: mereka menjadi anak pergaulan berdosa orang Indonesia dengan sistem itu.

Dalam *Korupsi*, tetapi juga dalam karya lain, pertentangan antara orang Indonesia yang baik dan jahat bertepatan dengan perbedaan generasi: orang tua tidak memahami pemuda-pemu-da, yang bersedia mengorbankan segala sesuatunya demi cita-cita; sebaliknya angkatan muda menghukum angkatan tua, yang menjual jiwa-badannya demi gengsi dan pangkat, betapa pun remeh-temehnya yang ditawarkan oleh penjajah kepadanya. Hal itu timbul kembali beberapa kali dalam *Ditepi Kali Bekasi*, misalnya dalam konfrontasi Farid dengan ayahnya dan dengan ayah sahabat perempuannya. Tema yang sama terdapat juga

secara implisit, tetapi tak kurang tegasnya dalam *Perburuan*, dalam pertemuan Den Hardo dengan ayahnya dan bakal mertuanya.

Empat jilid *Karya Buru* terus-menerus dan eksplisit merupakan penghukuman kolonialisme. Jilid satu sampai tiga menceritakan bangunnya pencerita Minke dari impiannya mengenai kebaikan dan keelokan hikmat dan ilmu Belanda ke kenyataan pahit ketakadilan, kekuasaan dan teror, yang dilakukan oleh pemerintah kolonial. Mertuanya, Nyai Ontosoroh, sering memakai istilah seperti setani atau terkutuk untuk sistem itu, dan riwayat hidupnya menjelaskan mengapa ia tak kenal ampun dalam tuntutannya bahwa sistem itu harus ditentang dan dimusnahkan dengan segala daya dan kekuatan. Minke karena rugi dan malu berangsur-angsur diyakinkan tentang kebenaran Ontosoroh; dengan pekerjaan organisasi dan usaha penerbitannya ia mulai melakukan perjuangan itu dan mengembangkan dasar ideologinya. Malah tandingan utamanya, Pangemanann, sendiri orang Indonesia, dalam *Rumah Kaca* harus mengakui kebenaran visi nasionalis Minke walaupun ia tidak mempunyai keberanian untuk menjelmakan keyakinannya menjadi pengamalan.

Namun, betapa pun sengit keyakinan yang diungkapkan dalam karya kreatif Pramoedya tentang kejahatan kolonialisme yang mutlak perlu dilawan, antikolonialisme semata tidak pernah menjadi tema utama karyanya; apalagi tulisannya tidak dapat disebut anti-Belanda. Bagi Pramoedya masalah pokok selalu situasi manusia yang terlibat dalam konflik dan yang harus melakukan 'perjuangan baik' demi keselamatannya. Pada prinsipnya orang Belanda tidak lebih jahat daripada orang Indonesia: ada orang Indonesia yang jahat dan orang Belanda yang baik. Namun, yang belakangan ini di tanah jajahan mewakili sistem yang terkutuk karena merampas kemerdekaan orang, menindasnya, menganiayanya, paling tidak meniadakan kesempatannya berkembang menjadi apa yang menjadi hak dan kewajibannya: menjadi manusia bebas, berbahagia dan bertanggung jawab.

Jawanisme

Hubungan Pramoedya dengan dunia Jawa tempat ia berasal lebih subtil dan kompleks. Memang ia lahir dan tumbuh dalam lingkungan yang dapat disebut nasionalis-Indonesia. Namun, bahasa Jawa sejak masa mudanya menjadi basa pertama, bahasa ibunya, dan tak dapat tidak ia sebagai anak kecil menghirup kebudayaan Jawa, kalaupun hanya lewat cerita-cerita ibu dan babunya serta lewat wayang dan bentuk seni Jawa yang lain, sebagai bocah tak mungkin dihindari atau dielakkannya. Demikian pula mau tak mau, sebagai pemeran serta maupun peninjau, ia terlibat dalam struktur masyarakat Jawa yang menunjukkan ciri feodal dengan hirarki dan pelapisan sosialnya, tetapi juga pembedaan masyarakat yang vertikal dalam golongan yang sejak studi antropolog Clifford Geertz juga terkenal dalam dunia internasional sebagai priayi, abangan, dan santri.[1]

Di Blora, suatu pelosok dunia budaya Jawa, perbedaan sosial kurang tegas dibanding dengan kota keraton Surakarta dan Yogyakarta. Namun, dari cerita dari Blora ternyata bahwa di kota kecil itu pun terdapat masyarakat kelas kecil-kecilan, yang di dalamnya tiga golongan tadi mempunyai tempat masing-masing. Keluarga tempat Pramoedya lahir dan tumbuh ternyata masuk lapisan atas, ayahnya terutama mewakili kebudayaan priayi dalam bentuk modern, sedangkan ibunya berasal dari kalangan santri. Bagaimanapun, jelaslah Pramoedya sebagai anak kecil mengakrabkan diri dengan nilai-nilai susila, sosial dan budaya Jawa, khususnya lapisan priayi, lewat pola hidup di rumah orang tuanya, dan pasti juga lewat pengajaran yang ia terima dan buku-buku yang ia baca. Tidak kebetulan sekolah tempat ayahnya menjadi guru kepala adalah lembaga Boedi Oetomo, perhimpunan priayi yang seluruhnya berdasarkan nilai-nilai dan norma-norma Jawa!

Savitri Scherer dalam disertasinya (1981) meneliti perkembangan ide-ide Pramoedya yang berkaitan dengan struktur sosial dan kebudayaan Jawa, berdasarkan karya kreatif dan esainya. Menurut Scherer, Pramoedya pada awalnya tidak hanya

menyadari keunggulan kebudayaan priayi dengan nilai sosial dan susilanya, melainkan juga yakin akan potensi pendukung kebudayaan itu selaku pembangun masa depan Indonesia merdeka. Para priayi adalah model, mereka kenal dan memegang norma-normanya. 'Wong cilik' atau abangan ia anggap tak sanggup, paling baik kekanak-kanakan atau naif, paling jelek kasar dan rampus. Baru pada pertengahan tahun limapuluhan, Pramoedya yang frustrasi karena pengalamannya dengan revolusi yang gagal, konon mencapai kesimpulan bahwa 'the dichotomy of *priyayi* and *wong-cilik* must be replaced with something else.'[2] Scherer juga menunjukkan bahwa Pramoedya sendiri sangat sadar akan hal itu; melihat sebuah karangan pada tahun 1957, di dalamnya ia menjauhkan diri dari tendens cerita *Dia Jang Menjerah*, yang protagonisnya, dua gadis Sri dan Diah, secara sangat tegas hidup dalam nilai-nilai Jawa seperti terkandung dalam kata *menyerah* pada judulnya.[3]

Walaupun mungkin Scherer tidak selalu luput dari keberatsebelahan, khususnya dalam kupasan karya sastra Pramoedya yang didekatinya terutama sebagai ilustrasi kesimpulan sosiologisnya, berdasarkan tesis umum disertasinya, dan tidak sebagai rekaan dengan fungsinya sendiri, tak dapat disangsikan bahwa kebudayaan priayi dengan segala norma dan manifestasinya makin keras dan sadar ditolak oleh Pramoedya. Pilihannya yang makin tegas terhadap kekuatan progresif dan realisme sosialis berarti perpecahan dengan nilai-nilai budaya priayi. Namun demikian dapat disangsikan apakah Pramoedya pernah mengembangkan penafsiran yang sungguh lengkap dan terinci secara ideologi, apalagi marxis, tentang masyarakat Indonesia sebagai masyarakat kelas. Yang makin jelas baginya ialah tugasnya sebagai seniman, yaitu memihak kepada para korban dan *have-nots* yang menderita karena penindasan oleh kelas atas dalam sistem neokolonialis dan kapitalis. Ia sadar bahwa baik humanisme universal ala Jassin, maupun cita-cita priayi Jawa tidak sungguh bermanfaat bagi massa rakyat.

Pada mulanya norma susila kebudayaan Jawa memang

sebagian besar bersamaan dengan apa yang ia pelajari dari Jassin sebagai humanisme universal. Dalam bab-bab yang membicarakan karya awal Pramoedya telah diuraikan dengan panjang lebar betapa dominan *(peri)kemanusiaan* sebagai nilai moral di dalamnya dan bagaimana cita-cita itu dikonkretisasi dalam konsep sebagai 'keadilan', 'kejujuran', 'kesederhanaan', 'kebaikan'. Ia secara eksplisit, hampir resmi, berpamitan kepada kemanusiaan universal dalam arti Angkatan 45 dengan *'Surat penutup tahun 1963 untuk H.B. Jassin'*, yang sangat emosional.[4] Tetapi pamitan itu tidak berarti bahwa dengan demikian nilai kemanusiaan umum bagi Pramoedya 'habis perkara'. Dalam *Karya Buru* nilai itu tetap berlaku. Bedanya, dalam karya kemudian nilai-nilai itu diberi tafsiran yang tegas kemasyarakatan: kemanusiaan tidak hanya menjadi hak dan kewajiban individual, melainkan harus menjelma dalam keadilan sosial dan ekonomi, dalam kemerdekaan dan persamaan bagi semua orang. Maka itu seniman harus membaktikan karyanya pada perjuangan melawan ketakadilan, penindasan, penyalahgunaan kekuasaan; tidak cukup ia berhenti pada norma pribadi dan istilah abstrak.

Jelas pula berbagai aspek kebudayaan priayi seperti ketaksamaan sosial, aspek eliternya, unsur berpamernya dan kekurangan perhatian untuk masalah masyarakat yang sungguh-sungguh bagi Pramoedya telah kedaluwarsa pada masa yang cukup awal. Secara ironis ia menunjukkan atavisme kejawaan pada dirinya sendiri dalam karangan tahun 1984 tentang proses kreatif, ketika ia mendeskripsikan pengalaman awalnya dengan kepengarangan sebagai mistikum kreatif (namun pengalaman itu sendiri tidak disangkal atau ditolaknya!). Di tempat lain ia berkata bahwa pada 1939 ia telah memutuskan: 'sudah, sudah, sampai di sini saja, tutup buku dengan wayang [...] Alam hitam putih wayang pun berganti dengan dunia yang lebih berwarna-warni, kaya tanpa batas akan nuansa dan perbedaan derajati.'[5] Cukup dini ia mencemoohkan mentalitas priayi orang-orang yang menghindarkan diri dari tanggung jawab sosialnya atau yang sambil menikmati 'kebudayaan'-nya yang muluk-muluk

melalimi atau menghinakan sesama manusia. Terutama dalam *Tjerita dari Djakarta* tokoh-tokoh semacam itu muncul: para 'tuan besar' dan 'nyonya besar' gaya baru Indonesia ('priayi udik') dalam *Makhluk di Belakang Rumah*; pejabat puas diri dalam *Biangkeladi* yang menganggap rendah rakyat biasa; dokter hewan Suharko dan 'nyonya'-nya. Namun, dalam cerita-cerita awal ini mentalitas priayi hanya merupakan bentuk spesial kesombongan, kecongkakan, dan egoisme yang juga terdapat pada tokoh lain: pedagang-pedagang dalam kecelakaan kereta api yang hanya memikirkan kepentingan sendiri saja, dalam *Kemelut*; pedagang gelap sebagai pengkhianat revolusi dalam *Ditepi Kali Bekasi*; 'sahabat' ayahnya dalam *Bukan Pasarmalam* yang menelantarkannya dalam kemalangan dan hanya mengejar kemegahan sendiri; pegawai korup dalam *Korupsi*; haji 'saleh' dalam *Midah* yang sebagai ayah mengorbankan anak perempuannya demi ambisi pribadi, untuk hanya menyebut beberapa tokoh amanusiawi saja.

Kebudayaan dan mentalitas priayi menjadi sasaran utama dalam roman *Gadis Pantai*. Pertentangan yang mengidealisasi dan mengideologisasi antara dunia formalis, otoriter, maskulin, hirarkis yang beku seperti terdapat dalam gedung bendoro Rembang dengan hidup lincah, demokratis, manusiawi yang hangat dalam kampung nelayan di pantai Jawa mengandung hukuman yang memusnahkan atas peradaban tradisional Jawa yang 'kehalusannya' sering terpuji muluk-muluk. Sesuai pula dengan kesadaran ideologi yang makin kuat pada masa itu adalah penilaian kembali terhadap Kartini, yang bukan lagi menjadi putri ningrat atau 'Javanese princess', melainkan gadis rakyat, dalam riwayat hidup yang ditulis Pramoedya dengan judul programatis *Panggil Aku Kartini Saja* (1962).

Lebih eksplisit dan sadar lagi perhitungan final dengan kejawen dan dunia kepriayian dalam tiga jilid *Karya Buru*. Minke sendiri keturunan bangsawan Jawa, sama dengan modelnya Tirto Adhi Soerjo; namun sementara yang terakhir tetap memakai gelar *Raden Mas*, Minke hanya kita kenal dengan nama makian

yang konon pernah diberikan kepadanya oleh seorang guru (kata yang dikorupsikan dari Inggris, *monkey*!). Malah Minke sendiri tetap memakai nama itu, hampir sebagai gelar kehormatan; nama hina itu melambangkan tempat yang ia pilih dalam masyarakat kolonial. Berkat pengajaran Belanda yang dinikmatinya, ia sesungguhnya pada awal cerita telah terasing dari dunia Jawa. Krisis final datang ketika ia disuruh pulang untuk menyemarakkan puncak karier ayahnya, yaitu pelantikan sebagai Bupati. Pada ketika itu Minke tahu bahwa dunia itu tidak hanya sudah lewat untuk selama-lamanya, melainkan juga menjelmakan sistem yang jahat, kejam, amanusiawi, yang nilai sosial dan budayanya pada hakikatnya kosong melompong.

Kemudian keyakinan itu mendapat penetapan lagi lewat pengalamannya ketika masuk *STOVIA*, sekolah dokter Jawa, yang berpatokan Jawa tradisional total, dengan aturan tata susila yang dihayatinya sebagai hipokrit dan palsu. Itu bukan dunianya lagi, katanya dengan bangga kepada direktur ketika ia pamitan sebagai *drop out*. Perpecahan dengan dunia itu terasa menyerikan dan menyedihkan hanya karena satu alasan saja: itu berarti juga ia harus pamit dengan ibunya yang sangat ia cintai. Namun, kalau jurang ideologi demikian terjal dan dalam, jembatan manusiawi tidak mungkin lagi. Kebudayaan Jawa yang katanya pada instansi terakhir menjembatani segala macam pertentangan dalam sintesis yang lebih tinggi, dan di mana kesatuan konon selalu merupakan harmoni yang mengatasi unsur-unsurnya yang bertentangan, sesungguhnya merupakan dunia semu, dunia pura-pura, yang di dalamnya ketaksamaan, ketakadilan dan ketakmerdekaan merajalela, dan yang karena itu sama dengan kolonialisme harus dilawan dan dimusnahkan.

Keluarga; laki-laki dan perempuan

Walaupun dalam perkaryaan Pramoedya hubungan dan masalah sosio-ekonomi dalam masyarakat Indonesia menjadi makin penting di masa lalu maupun di masa kini, itu tidak berarti bahwa konteks sosial itu sendiri menjadi dominan dalam

roman dan ceritanya. Karyanya tidak pernah menjadi risalah sosiologi, apalagi uraian ideologi. Seperti setiap karya sastra yang baik, tulisan Pramoedya berurusan dengan manusia individual, kehidupan pribadinya dan hubungannya dengan sesamanya. Kalau pun hubungan itu menyangkut masalah struktural dalam masyarakat, perhatian pembaca pertama-tama dan tetap diarahkan pada pengalaman dan penghayatan tokoh-tokohnya. Dengan kata lain: masalah makro kita kenal lewat situasi mikro individu, keluarga (inti atau pun besar), persahabatan atau perbentrokan antara tokoh, tegangan dalam golongan kecil.

Dalam karya kreatif Pramoedya banyak sekali perhatian ditujukan pada bentuk pergaulan paling kecil: keluarga inti dan keluarga batih. Bagi Pramoedya, keluarga menjadi dasar masyarakat atau dengan rumusan yang berulang ia pakai: 'Rumah tangga adalah ayunan di mana bayi kemanusiaan dilahirkan dan dibesarkan.'[6] Namun juga dalam dunia ciptaan Pramoedya, kenyataan jarang cocok dengan cita-cita. Amat sering keluarga menderita karena kekerasan atau ketakadilan dari luar. *Keluarga Gerilja* hampir menjadi model segala musibah yang dapat menimpa kehidupan kekeluargaan: kebencian, kekerasan, perang, penipuan, pemerasan, kemiskinan. Demikian pula dalam cerita seperti *Blora, Bukan Pasarmalam, Dia Jang Menjerah* tak henti-hentinya dibentangkan kesengsaraan yang harus diderita oleh keluarga dalam konteks bersejarah dasawarsa empat puluhan di Blora yang kacau-balau.

Sering juga terjadi kemalangan dalam keluarga yang nampaknya tidak langsung dapat dipersalahkan pada masyarakat luar. Anak sering harus menderita akibat orang tuanya yang ingin memanfaatkannya untuk maksud-tujuan atau cita-citanya sendiri. Contoh jelas misalnya *Midah*, yang protagonisnya di luar kehendaknya dinikahkan dengan haji tua, lalu melarikan diri dari suaminya, namun tidak diterima lagi oleh orang tuanya, sehingga hidupnya, sedikitnya secara moral, runtuh-ripuh. Pada tingkat yang berbeda hal semacam itu terjadi dalam *Inem*, cerita

dari Blora tentang gadis kecil yang dikawinkan dengan segala akibat yang merusakkan hidupnya untuk selama-lamanya. Namun, dalam hal semacam ini pun akhirnya masyarakat dan para penguasanya bertanggung jawab, karena mengizinkan, bahkan menganjurkan perkawinan kanak-kanak atau kekuasaan ayah yang tak terbatas. Kritik sosial juga melatarbelakangi dosa orang tua dalam berbagai *Tjerita dari Blora*, misalnya *Anak Haram*, yang di dalamnya seorang anak disiksa oleh gurunya karena dosa ayahnya yang dahulu berkolaborasi dengan Belanda; dalam *Yang Hitam* tentang pemuda yang tidak hanya sebagai korban perang yang cacat parah tidak ada masa depan lagi, melainkan juga yang merasa demikian sakit hati oleh kelakuan orang tuanya yang sama sekali tidak memahami kesengsaraannya, sehingga ia lebih suka masuk panti asuhan daripada tinggal di rumahnya, 'rumah durhaka, rumah setan dan neraka.'[7] Juga dua tokoh judul dalam cerita *Jongos + Babu* langsung menjadi korban, dalam hal ini korban ibunya, yang dengan hidupnya yang cabul sama sekali tidak membuat keluarganya 'ayunan kemanusiaan', namun yang pada gilirannya menjadi korban masyarakat yang mengeksploitasi wanita semacam dia.

Jauh lebih subtillah situasi dalam lima cerita kanak-kanak dari Blora, yang dapat dikatakan mempunyai latar belakang otobiografi, seperti ternyata dalam kupasan dalam Bab 2. Pada prinsipnya si anak pencerita hidup dalam keluarga yang sejahtera bahkan berbahagia, dan ia menjadi besar dalam keadaan yang cukup makmur, apalagi kalau dibanding dengan keluarga lain di sekitarnya. Namun dalam beberapa cerita, terutama *Kemudian Lahirlah Dia* dan *Yang Sudah Hilang*, bocah itu secara sangat intensif menghayati situasi yang makin tegang antara kedua orang tuanya. Memang tidak dipahaminya dengan tepat apa yang terjadi, namun kerenggangan antara ayah yang makin ketagihan main judi dan ibu yang saleh sabar, namun menderita dalam kesunyian, dirasakannya sebagai sesuatu yang amat mengancam. Ia memihak ibunya, tetapi walaupun begitu justru karena ayahnya adalah idolanya yang disanjung hidupnya men-

jadi malang. Hubungan ayah-anak digarap secara lain dalam *Bukan Pasarmalam*; di sini anak yang sudah dewasa makin sadar betapa ia sendiri berdosa terhadap ayahnya yang kebesaran dan martabatnya tidak pernah dipahaminya, dan yang tanpa alasan yang benar dituduhnya kurang peduli terhadap anak-anaknya.

Secara sangat berlainan pencerita memihak ibunya melawan ayahnya dalam roman Minke. Ayah dan ibunya, keduanya mewakili secara tipikal dunia priayi dengan sistem sosialnya yang dibenci dan ditentang oleh Minke. Namun, sikapnya terhadap kedua orang tua itu berbeda sekali: ayahnya, juga secara perorangan, menimbulkan kebencian dan kejijikan akibat perlakuannya kepada dia. Juga kemudian, tatkala ayah berubah kelakuannya, khususnya ketika ia melihat prestise yang diperoleh Minke (bahkan gubernur jenderal menghargai dan memujinya di muka umum!) hubungan antara ayah dan anak tetap tegang. Sebaliknya antara ibu dan anak ada ikatan cinta yang amat akrab. Ibu sangat berduka cita atas jalan yang ditempuh anaknya, tetapi tidak menolaknya. Dengan hati yang nyeri ibu menerima pilihannya, baik politik maupun di bidang cinta: wanita-wanita yang ia kawini, pertama-tama anak Nyai, Annelies, kemudian wanita Cina Ang San Mei, disambutnya dengan cinta mesra, sungguhpun keduanya sama sekali bukan citra isteri yang diimpikannya bagi biji matanya yang mula-mula begitu banyak memberi harapan.

Pada umumnya wanita dalam karya Pramoedya lebih positif perannya; jelas mereka mendapat simpati penciptanya.[8] Pada satu pihak wanita terpaksa menderita macam-macam hal dari pihak laki-laki, sedangkan kemungkinan melawan dalam struktur sosial tempat mereka hidup amat terbatas. Pada pihak lain (justru karena itu!?) mereka sering lebih tegap-tabah; hidupnya berdasarkan nilai dan norma moral yang lebih positif dan manusiawi. Contohnya banyak sekali. Telah disebut cerita kanak-kanak yang ibunya banyak menderita, namun lebih kuat wataknya. Tunangan Hardo dalam *Perburuan* dan Nanny, kekasih Farid dalam *Ditepi Kali Bekasi*, tidak memainkan peran yang ter-

kemuka dalam plotnya masing-masing, tetapi keduanya menjadi semacam lambang semua yang suci dan mulia, citra nilai-nilai yang juga menjadi taruhan utama segala kekerasan dan kegarangan dalam perang kemerdekaan. Demikian juga Idayu dalam *Arus Balik*, merupakan prototipe wanita yang baik, yang setia dan sabar mendampingi suaminya dan yang tabah dalam segala macam kecelakaan dan kemalangan yang menimpanya. Juga Soendari, wanita nasionalis muda yang galak dalam *Jejak Langkah*, walaupun modelnya diambil dari tokoh sejarah, melambangkan wanita Indonesia ideal, juga dalam pertentangannya dengan Marco, lelaki tandingannya yang sama galak rasa kebangsaannya, namun kasar tingkah lakunya. Sri dan adiknya Diah, protagonis dalam *Dia Jang Menjerah*, sepanjang masa yang malang sengsara yang mereka alami, tetap memegang norma-norma budaya Jawa, dan daripada ikut berdosa mereka menyerah dan menerima apa yang menimpanya. Sang isteri pegawai korup dalam *Korupsi* menjadi hati nurani suaminya; ia langsung memahami maksudnya dan mencoba menahan dan membatalkan niatnya korupsi untuk mengatasi kesulitan ekonomi keluarganya; ia tahu bahwa keputusan semacam itu tidak mungkin memberi bahagia.

Demikian pula banyak sekali terdapat wanita yang menjadi korban struktur sosial dalam karya Pramoedya; di sini disebut beberapa contoh saja: pelacur malang dalam *Berita dari Kebayoran*, babu Inah dalam *Jongos + Babu*, keduanya dari *Tjerita dari Djakarta*. Dalam arti tertentu Amilah, ibu keluarga gerilya, perempuan tangsi yang lacur, juga menjadi korban sistem yang hampir memaksa perempuan membuang harkat kewanitaannya. Anak-anak gadis dalam cerita itu kuat moralitasnya berkat pelajaran dan contoh kakaknya, Sa'aman, tetapi seorang di antaranya menjadi korban laki-laki yang menyalahgunakan kebaikannya. Contoh khas gadis yang menjadi korban laki-laki ialah Midah dalam roman yang mengambil judul dari tokoh itu: pertama-tama ayahnya memaksa dia kawin dengan haji tua gemuk yang sudah mempunyai tiga orang isteri; kemudian semua laki-

laki dalam rombongan pengamen yang disertainya tidak menerimanya lagi kalau Midah tidak menyambut baik iming-iming mereka; akhirnya kekasih yang sungguh dicintainya juga menolaknya sebab ia mendahulukan norma kesusilaan orang tuanya daripada cinta.

Prototip wanita yang karena kekuatan dan ketegap-tabahan hatinya sendiri, melawan tuan putih dan masyarakat yang didominasi laki-laki, berhasil hidup sukses, secara sosio-ekonomis maupun moral, ialah Nyai Ontosoroh; sebaliknya tuan besarnya, administratur perusahaan gula, menjadi prototip segala dosa dan kesewenang-wenangan yang mewakili sistem kolonial. Pada awalnya, Mellema masih lumayan kelakuannya; setelah Ontosoroh dipaksa menjadi nyainya, ia membantunya memajukan diri di bidang ekonomi dan budaya. Namun, kutukan sistem yang ia sendiri menjadi bagian di dalamnya tak dapat dihindarinya; nasib Mellema akhirnya sangat sengsara. Pada gilirannya Minke selalu memerlukan sokongan atau dorongan wanita untuk akhirnya membuat pilihan yang baik dan sungguh untuk memperjuangkan cita-citanya; pada awalnya Annelies, lebih-lebih lagi ibu Annelies, merangsangnya, kemudian gadis Cina yang menjadi isterinya mengilhaminya dengan contoh dan dorongan; akhirnya 'prinses' menyokongnya dalam perjuangan yang disertainya dengan penuh gairah. Demikian pula tandingan Minke, Pangemanann mempunyai isteri yang menjadi belahan diri yang baik, maklum wanita Perancis; bukti lagi bahwa dalam perkaryaan Pramoedya garis pemisah antara baik dan jahat tidak bertepatan dengan pembedaan coklat dan putih.

Tetapi jangan salah paham: dalam karya Pramoedya juga ada perempuan jahat dan laki-laki baik; dalam hal ini pun tidak ada penggambaran hitam-putih. Tidak perlu diberi banyak contoh. Namun, dalam hubungan ini barangkali menarik kalau dibicarakan secara singkat peran seksualitas dalam karyanya. Dari kupasan karya masing-masing berulang kali ternyata hawa nafsu dinilai sangat negatif. Pertentangan moral antara nafsu dan akal karakteristik dalam karya Pramoedya. Berkaitan dengan

ini tidak terdapat adegan ranjang yang merangsang atau pemuliaan kenikmatan seksual, juga tidak dalam hubungan suami-isteri. Pernyataan cinta antara sepasang kekasih yang terdapat dalam *Ditepi Kali Bekasi* jauh dari merangsang![9] Hal apresiasi negatif pergaulan seksual dalam *Karya Buru*, juga dalam hal relasi Minke yang legitim dan positif, telah dijelaskan lebih dahulu.

Pramoedya tidak merupakan kekecualian dalam sikap negatifnya terhadap hawa nafsu. Dalam sebuah esai dari 1969, Harry Aveling menunjukkan 'the avoidance of passion in modern Indonesian literature'.[10] Dalam sastra 'resmi' pada umumnya adegan ranjang amat terbatas. Itu merupakan ciri penting yang membedakan sastra itu dengan roman pop (dan dengan film Indonesia!) yang sering menyajikan 'porno ala Indonesia', yang menurut tolok ukuran Barat memang masih bersifat porno lunak, namun dalam pandangan Indonesia sangat merangsang, atau pun tak senonoh (terserah kepada pembaca!). Dengan pembedaan ini garis lama diteruskan. Dalam sastra tradisional Jawa dan Melayu berlaku norma Islam, yakni hawa nafsu adalah dosa yang harus ditaklukkan dan ditentang oleh akal. Oleh karena sastra baik harus mendidik, cerita-cerita yang merangsang berahi per definisi harus ditolak. Balai Pustaka di masa kolonial mempertahankan norma yang sama; hal itu sangat cocok dengan pendapat resmi di kalangan Belanda yang terutama dipengaruhi oleh moralitas kristen dalam menentukan boleh-haramnya sesuatu adegan dalam bacaan dan sastra yang 'baik'. Pendapat bahwa pelukisan seksualitas itu berdosa juga lazim terdapat dalam Indonesia pra-Islam: agama Buddha dan manifestasi dominan agama Hindu di Jawa mengajarkan bahwa penindasan nikmat berahi merupakan syarat mutlak bagi pembebasan manusia dari mata rantai penjelmaan kembali.

Memang dalam tradisi sastra se-Indonesia sejak awalnya dapat diperhatikan juga garis lain. Pada Jawa purba Tantrisme memainkan peran penting, dalam manifestasi Buddha maupun Hindu. Bagi berbagai golongan dalam Tantrisme penghayatan erotik yang sejati, bahkan orgi-orgi seksual, justru menjadi jalan

menuju keselamatan. Dalam karya-karya puncak sastra Jawa Kuno, khususnya dalam kakawin, pujangga Jawa tidak merasa terhalang dalam evokasi rasa dan pengalaman keberahian tokoh-tokohnya, malah sebaliknya membentangkannya dengan panjang-lebar. Pujangga menjadi *yogi*, pandita bahasa, yang lewat keseniannya dianggap dapat manunggal dengan dewa, dalam hal ini dewa keindahan, dan dengan demikian mereka dapat mencapai 'kalepasan' yang definitif dari perturutan penjelmaan. Evokasi yang eksplisit dan mendetil tentang berbagai macam keindahan seperti alam dan tubuh wanita (sebab sastra itu seluruhnya didominasi lelaki!), demikian pula kenikmatan erotis termasuk wahananya.[11] Hal itu tidak dilakukan demi erotik semata; hubungan antara lelaki dan perempuan dalam teks semacam itu sering disajikan sebagai lambang, analogi atau manifestasi dari apa yang sampai sekarang di Jawa masih terkenal sebagai hubungan kawula-gusti, antara Pencipta dan ciptaannya, Tuhan dan manusia. Dalam Tantrisme penghayatan 'sanggama' fisik, di samping metode lain, seperti pertapaan, pembacaan mantra dan doa, meditasi, merupakan salah satu sarana untuk mencapai kelepasan, peleburan manusia dalam Dewa, entah apa representasinya dalam berbagai aliran keagamaan. Penghayatan keindahan dalam arti yang luas, antara lain lewat sastra, dapat menghasilkan kemanunggalan manusia dengan Dewa.

Dalam sastra Jawa kemudian tradisi erotis Tantrisme masih diteruskan dengan warna ke-Islaman, dalam tulisan mistik seperti *Suluk Gatholoco*, yang menurut pendapat Islam ortodoks merupakan heresi (bid'ah). Namun, juga dalam tulisan seperti *Serat Centhini* yang sering disebut 'ensiklopedia kebudayaan Jawa' terdapat bagian-bagian erotis panjang-lebar yang blakblakan, entah sebagai lambang hubungan kawula-gusti entah dengan tujuan lain.[12]

Javanisme semacam ini sama sekali tidak terdapat dalam karya Pramoedya. Cerita romantis tentang cinta kasih pun sudah menjadi pantang baginya, sebagaimana dijelaskan dalam

pembicaraan cerita *Gado-Gado* dalam Bab 7 di atas. Tokohnya tidak pernah terhanyut oleh rasa berahi, atau kalau itu akan terjadi mereka menahan diri karena keinsafannya, itu dosa. Kenikmatan seksual tokoh-tokoh tidak pernah disajikan sebagai kebahagiaan sejati. Demikian pula pengalaman keagamaan mistik tidak mendapat perhatian dalam tulisan Pramoedya, walaupun ia sendiri pernah dalam keadaan krisis mental menghayati pengalaman dengan 'mistikum kreatif' yang sangat mempengaruhi hidupnya sebagai pengarang. Ia tidak pernah melupakan ajaran Pak Poeh, guru Jawa kawakan, bahwa akal (penunggang) harus mengendalikan daging (kuda tunggangannya). Dapat dirujuk lagi pada dua cerita yang ditulis sebagai refleksi kediamannya di Amsterdam pada 1953, *Kapal Gersang* dan *Tentang Emansipasi Buaya* (lihat Bab 8). Dari cerita itu pada satu pihak muncul kritik, bahkan kejijikan terhadap laki-laki Indonesia yang menganggap perjalanan ke dan kediaman di Nederland sebagai surat izin untuk menyesuaikan diri dengan keliaran seksual yang berkecamuk di sana. Pada pihak lain pencerita cerita kedua juga keras menolak emansipasi wanita jika itu terutama muncul dalam bentuk kejangakan seksual. Dalam hal ini pun Pramoedya tetap seorang moralis. Dalam karyanya, ia dengan tegas memihak wanita-wanita yang tertindas dan mencela laki-laki yang menyalahgunakan kuasanya atas perempuan. Namun, kebebasan yang dalam cukup banyak cerita ia pertahankan dan tuntut bagi wanita sebagai hak asasi manusia, tidak memberi hak kepada mereka untuk mengalah pada hawa nafsu. Perempuan seperti Kiki, isteri muda dokter hewan Suharko yang 'modern', atau Nana dalam cerita *Tanpa Kemudian*, yang sejak masa mudanya membiarkan diri di-'tunggang'-i kuda hawa nafsunya, atau Siah, anak perempuan Kakek Leman dalam *Yang Menyewakan Diri*, yang dalam kota besar menjalani hidup mesum, atau perempuan yang hidup serumah dengan pencerita dalam *Tentang Emansipasi Buaya*, semua tokoh itu tidak menjadi perhiasan bagi kaum Hawa. Wanita pun harus menjadi manusia bebas dan bertanggung jawab yang tidak dikuasai oleh hawa

nafsu, melainkan yang dituntun oleh akalnya!

Akhirnya

Pramoedya berpembawaan sebagai pengarang sejak lahirnya. Bakat sastranya tidak berdasarkan pengajaran, latihan atau warisan budaya yang diperoleh di rumah. Sejak masa mudanya ia keranjingan menulis, mencatat pengalaman dan meriwayatkan cerita. Ketrampilan dikembangkannya sambil menulis. Pastilah ia membaca luas dan macam-macam, matang maupun mentah, dan belajar banyak dari contoh-contohnya. Ia sendiri menyebut beberapa tokoh yang mengilhaminya: John Steinbeck, William Saroyan, Lode Zielens, dan kemudian Maxim Gorki. Tetap kehidupannya hanya sedikit memberi kesempatan kepadanya memperluas horison sastranya secara teratur, apalagi menelaah sastra atau ilmu sastra secara sistematis. Sejak karya dininya, ia secara intuisi mencarikan bentuk yang sesuai bagi pengalaman dan kejadian yang hendak diceritakan. Sambil menulis ia bereksperimen dengan berbagai teknik literer dan mengembangkan potensi dan keterampilannya untuk memanfaatkan bahasa Indonesia yang, hal itu jangan dilupakan, ia peroleh sebagai bahasa asing.

Tetapi ia tidak memerlukan masa pelajaran yang panjang. Pada intinya bakat sastranya telah terjelma secara efektif dalam roman awal, *Ditepi Kali Bekasi*. Berdasarkan kenyataan hulu revolusi dan perang yang dialaminya ia berhasil, dengan sarana yang sederhana tetapi manjur, membangun cerita yang mempesona; di dalamnya tema sentral tetap dapat dikenal lewat penghayatan segala keanekaan peristiwa oleh Farid dan pertemuannya dengan berbagai tokoh: yang dipertaruhkan dalam revolusi dan perang kemerdekaan akhirnya nilai-nilai moral. Roman berikut, yang keduanya ditulis dalam penjara Belanda, *Perburuan* dan *Keluarga Gerilja*, menunjukkan justru lewat perbedaannya masing-masing dalam penggunaan bahasa dan sarana kesastraan, betapa cepat Pramoedya berhasil menyesuaikan bentuk karyanya pada konsep dan disainnya. Imajinasi memainkan peran

yang lebih penting dibanding dengan roman pertama, namun tetap ada dasar yang cukup 'solid' dalam kenyataan, masing-masing kenyataan gerakan perlawanan di daerah pedesaan pada akhir pendudukan Jepang dan kenyataan perjuangan gerilya kota selama penjajahan Jakarta oleh Belanda. Kedua roman itu dibangun dengan struktur adegan yang berturut-turut. Namun, perbedaannya jelas pula. *Perburuan* terdiri atas empat bab, yang dalam urutan linear yang sederhana, dengan semacam kesatuan tempat, waktu, dan laku menurut aturan drama klasik, menyajikan percakapan protagonis dengan sesama tokohnya. Percakapan itu adakalanya agak kefilsafatan. Sebaliknya *Keluarga Gerilja* lebih mirip dengan kaleidoskop adegan-adegan yang berlangsung di Jakarta yang kacau-balau dan di sekitarnya pada berbagai tempat dan antara bermacam-macam tokoh. Dalam roman ini percakapan sering bersifat fanatik dan kegila-gilaan, luapan emosi.

Tak kurang menonjol perbedaan suasana dan penghayatan antara cerita dari Blora dengan cerita dari Jakarta walaupun waktu penulisannya bersamaan, yaitu akhir masa penjara Pramoedya dan tahun-tahun pertama di Jakarta yang merdeka. Cerita kanak-kanak agak bersifat intim; dalam percampuran subtil antara penghayatan dan kenang-kenangan dievokasi kehidupan anak yang sederhana dan cukup teratur, sungguhpun bagi si kecil sendiri sangat membingungkan. Demikian juga cerita dari Blora yang lain secara sugestif menciptakan konteks kota kecil Jawa yang hampir kedesa-desaan. Hal itu tidak berarti idealisasi, seakan-akan dalam kota seperti Blora tidak ada masalah. Selalu ada perbenturan dan konflik; dalam dunia kecil itu pun orang harus bergulat untuk *survival*, kalau perlu bahkan melawan sesamanya. Selalu ada nilai esensial dan harkat kemanusiaan yang terancam, terkadang oleh peristiwa tragis yang menimpa orang dari luar, lain kali juga oleh apa yang mereka sendiri lakukan terhadap sesama manusia, entah karena iri hati, takut, kerakusan atau ambisi, atau pun oleh kebodohan belaka. Juga di dunia itu sedikit saja terdapat kesolideran. Yang lemah menjadi korban,

yang kuat menang, tetapi harganya sering tinggi.

Dalam cerita dari Jakarta rangsangan hati dan masalah sosial manusia sering pada prinsipnya sama, namun konteks metropolitan yang merupakan latarnya amat berlainan. Pertentangan kemasyarakatan jauh lebih penting perannya; homogenitas tidak ada lagi, dan dalam cerita itu memang muncul tokoh dan situasi yang sangat berbeda satu sama lain: dari pelacur yang malang sampai ke dokter hewan tua, dari orang gelandangan sampai ke orang Arab kaya, dari opas kantor sampai ke pejabat, dari pelayan yang dieksploitasi oleh 'priayi' baru sampai ke seniman yang hidup menjangak di Amsterdam. Tiap cerita mempunyai suasana sendiri, dan mewakili potongan dunia metropolitan yang kacau mengancam.

Mereka Jang Dilumpuhkan sama sekali lain lagi. Di dalamnya kita jua belajar kenal dengan tokoh-tokoh yang sangat anekaragam, kali ini dengan latar penjara militer-kolonial yang tak kurang realistis. Ini adalah dunia dongeng, yang satu lebih hebat dari yang lain, namun semuanya tergabung dalam kesatuan penghayatan pencerita yang meneruskan dan mengomentarinya dengan cara khas dia; demikian keragaman yang kacau balau terpadu dalam kesatuan yang lebih tinggi, dengan (sedikit) suka dan (banyak) duka manusia. Di dalamnya humor dan ironi yang sejak awal kepengarangannya dipakai oleh Pramoedya secara sangat fungsional, menjadi sarana yang menonjol.

Berangsur-angsur Pramoedya memperluas rancangan dan jangkauannya. Ia mulai berani menulis roman pendek, yang di dalamnya latar belakang kenyataan yang mudah dikenal digantikan oleh pendekatan yang lebih bersifat tematis dan ideologis: *Korupsi* yang bertema pegawai yang ketularan kolonial, yang tak dapat tidak menemukan keruntuhan moral dalam Jakarta merdeka; *Gulat di Djakarta* yang di dalamnya perantau ke kota, yang pada awalnya meraih sukses, akhirnya, justru oleh musibah yang menimpanya menjadi sadar bahwa bagi usahawan tanggung jawab sosial lebih penting daripada penghasilan individualnya; dan *Midah*, cerita gadis yang akhirnya memilih

kebebasannya dalam kesenian, jika pun untuk itu ia harus mengorbankan kesopanan dan nama baiknya. Ketiga cerita ini agak bersifat skematis, tidak digarap dengan sempurna, namun merupakan mata rantai penting dalam perkembangan kesastraan Pramoedya.

Kemudian datang masa sadar diri ideologis dan pemilihan tempat dalam dunia politik dan sosio-budaya Indonesia yang makin antagonis antara 1957-1965. Roman pendek *Sekali Peristwa di Banten Selatan* dan beberapa cerita lain nampaknya membuka periode di mana ideologi akan mendominasi, kalau tidak sama sekali mendesak kreativitas dan imajinasi. Namun, bakat sastra lebih kuat daripada ajaran ideologi: dalam *Gadis Pantai* muncul kembali Pramoedya yang sejati, walaupun itu tidak berarti bahwa ideologinya tidak ada. Roman itu secara sama sekali baru mengevokasi tema perawan sunti dari kalangan rakyat, yang sesuai dengan gaya feodal Jawa dan di luar kemauannya sendiri terpaksa, juga oleh orang tuanya sendiri, menjadi selir seorang priayi tinggi, kemudian setelah ia melahirkan anak bayinya dirampas dan ia sendiri dibuang dari 'gedung'. Lewat pengalaman yang amat memerihkan muncul semangat berjuangnya. Tidak hanya tema dan jenis sastranya baru; karya ini bersifat roman sejarah, namun tanpa sejarah yang sesungguhnya. Dua dunia dipertentangkan: peradaban feodal kekotaan yang hampir abstrak-surealis dan pergaulan kampung nelayan yang amat hidup lincah. Pengalaman protagonis disampaikan kepada pembaca dengan cara yang hampir kedinginan, tanpa emosi kuat, sering lewat fokalisasi pada gadis yang kebingungan, tidak memahami apa yang terjadi. Justru ketiadaan konteks sosial spesifik dan moralisme eksplisit menjadikan cerita itu hukuman yang mengerikan atas kekuasaan yang diberikan oleh sistem feodal kepada para priayi atas rakyat dan kepada laki-laki atas perempuan.

Lalu, sebagai apotheosis, datang roman-roman sejarah Buru, tetraloginya dan roman *Arus Balik*. Dalam yang terakhir, dengan keterpaduan antara pengetahuan historis yang luar biasa bagi amatir tak berpendidikan ilmiah dengan daya imajinasi yang

tak terbayangkan kuatnya bagi orang yang bekerja dalam situasi Buru tanpa sumber apa pun kecuali ingatannya, Pramoedya mengembangkan visi orisinal dan mempesona tentang periode kritik dalam sejarah Jawa serta seluruh Nusantara pada awal abad keenambelas. Dan tetralogi yang ditulis dalam situasi yang sama juga berdasarkan studi sumber-sumber Belanda maupun Indonesia tentang politik kolonial Belanda dan gerakan nasional Indonesia pada awal abad ini yang amat mengesankan.

Namun baik *Arus Balik*, maupun *Karya Buru* jauh mengatasi data-data yang terkandung di dalamnya. Dalam keduanya Pramoedya melaksanakan apa yang ia lihat sebagai tanggung jawab seniman: menyadarkan sesama bangsanya tentang sejarahnya: 'the people must know their history.' Dalam hal ini harus disebut bahwa kita betul-betul berurusan dengan 'roman historis': *roman* kata pusatnya, *historis* kata sifatnya. Pada esensinya karya ini fiksi, ciptaan daya imajinasi yang kaya. Kekayaan visi dalam *Arus Balik* terutama terungkap dalam pandangan mahaluas tentang peristiwa-peristiwa yang sangat anekawarna dalam konteks antarbangsa pada masa orang Eropa mulai ikut memainkan perannya di Nusantara, mulai dari Selat Melaka lewat pantai Utara Jawa sampai ke Maluku. Koherensi plot yang amat berliku-liku dipertahankan lewat tokoh utamanya, Galeng, tidak kebetulan anak rakyat dari desa dekat Tuban, bersama Idayu, kekasihnya, kemudian isterinya. Galeng mungkin satu-satunya orang Jawa yang memahami apa yang sedang terjadi dan 'yang mengemban cita-cita menahan arus balik', walaupun usahanya gagal dan ia 'patah di tengah jalan', sehingga arus balik menang untuk berabad-abad lamanya.

Dalam *Karya Buru* juga ada satu tokoh utama yang riwayat hidupnya merupakan garis merah seluruh plot, sampai tiba-tiba dalam jilid akhir kita dikonfrontasikan dengan pembalikan perspektif yang sangat menakjubkan. Khusus dalam tetralogi ini pembaca terus-menerus tertawan dalam tegangan antara fakta dan fiksi yang ambivalensinya justru dibangkitkan oleh karena setiap pembaca tahu garis besar fakta-fakta dan perkembang-

an sejarah yang merupakan latar karya ini. Tetapi sumber-sumber historis dari hulu dalam penciptaan kembali oleh Pramoedya bermuara dalam pencitraan muara hilir yang mahalebar, dengan panorama yang tak terjangkau horisonnya.

Tidak hanya karya individual Pramoedya selalu menunjukkan garis merah sebagai pengikat koherensi. Perkaryaannya seluruhnya, betapa pun anekawarna dari segi bentuk-bentuk sastranya dan teknik naratifnya, dan dengan adanya pertumbuhan dan perkembangan yang makin kaya dalam pengetahuan, pertemaan, dan visinya, toh merupakan kesatuan dalam arti yang lebih tinggi. Sepanjang karya sastranya terdapat 'kebineka-tunggal-ikaan': homogenitas yang mempersatukan heterogenitas yang pada awalnya mungkin membingungkan, namun yang sesungguhnya heterogenitas semu. Pramoedya sendiri pernah secara sangat sederhana dan tepat menjelaskan esensi karya kreatifnya dalam wawancara dengan Kees Snoek, yang pada 26 Juli 1991 direkam di Jakarta dan kemudian disiarkan oleh televisi Belanda pada akhir tahun yang sama. Menjawab pertanyaan tentang pesan bagi dunia yang terkandung dalam tulisannya, Pramoedya mengatakan: 'Maksud saya, tentu saja, tulisan saya itu memberi kekuatan kepada pembaca saya untuk tetap berfihak kepada yang benar, kepada yang adil, kepada yang indah.'

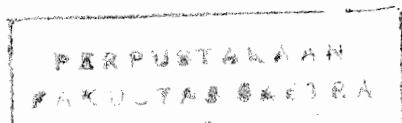
Jadi, ada pesannya; pembaca --sebab dialah tujuan akhirnya-- harus dituntun ke pemilihan yang benar, yang adil, yang indah. Benar dan indah, baik dan nikmat, *utile* dan *dulce*, itulah sejak dahulu dan dalam sastra sedunia merupakan istilah dan konsep ciri-ciri yang harus dimiliki karya seni serta ringkasan nilai-nilai yang harus dibangkitkan olehnya pada pembaca. Namun, kata 'adil' yang ditambahkan Pramoedya bukan tambahan kebetulan atau perincian sembarangan. Keadilan, sosial, maupun hukum, merupakan tuntutan paling mendasar yang diajukan oleh Pramoedya kepada tokoh-tokohnya, serta pesan paling mendesak yang ingin disampaikan kepada pembaca. Sejak cerita pertama tentang kehidupan Kopral Maman yang putus asa karena cacat parah akibat perang (*Kemana??*) sampai dengan

roman-roman Buru, karyanya berfokus pada ketakadilan. Adakalanya itu ketakadilan nasib; tetapi hampir selalu ketakadilan ditimpakan pada manusia oleh sesamanya, entah yang paling akrab, kerabat atau sahabat, atau lawan dan musuhnya; atau oleh kekuasaan dan struktur kemasyarakatan.

Dalam hal ini perlu ditekankan lagi bahwa protagonis dalam karya Pramoedya tidak pernah pahlawan pemenang dalam arti tradisional, apalagi hero yang sesuai dengan norma dan tuntutan sosialisme realis yang dengan mulut dianutinya pada zaman keterlibatannya dalam Lekra. Baik sebelum maupun selama, atau pun seusai masa itu protagonis-protagonis Pramoedya hampir selalu orang yang kalah: Farid dalam *Ditepi Kali Bekasi* paling-paling berhasil *survive* tanpa heroisme apa pun juga. Hardo dalam *Perburuan* tidak menang dalam perjuangan melawan Jepang dan kehilangan cita-citanya dengan matinya tunangannya. Sa'aman dalam *Keluarga Gerilja* memang berjuang melawan penjajah, namun ia pun kalah, fisik dan moril, akhirnya kehilangan jiwanya; demikian pula seluruh keluarganya termasuk korban perang tanpa kemegahan. Keluarga Blora dalam *Dia Jang Menjerah*, termasuk dua protagonisnya, kehilangan segala-galanya, kecuali nilai kejawaannya. Dalam cerita-cerita dari Blora lain juga tidak pernah ada pemenang yang berjaya. Dalam *Mereka Jang Dilumpuhkan* para tawanan per definisi kalah, manusia hina; satu-satunya tawanan yang mencoba berjuang untuk meraih kemenangan, Sarpin, konon gugur dalam gerilya dan menjadi anonim. Demikian pula tokoh-tokoh utama dalam cerita dari Jakarta semuanya orang kalahan, korban atau orang pinggiran, yang tidak menikmati kesejahteraan dalam masa pasca revolusi Indonesia. Baik si aku pencerita maupun ayahnya dalam *Bukan Pasarmalam* termasuk orang yang menderita dan kehilangan. Gadis pantai dari roman yang mengambil nama dari protagonisnya juga bukan pahlawati yang berjaya dalam konfrontasi dengan dunia kepriayian. Minke dalam *Karya Buru* memang 'telah melawan, sebaik-baiknya, sehormat-hormatnya', tetapi akhirnya kalah dan meninggal dalam kehinaan dan kelu-

paan. Wiranggaleng dalam *Arus Balik* pahlawan besar yang secara gigih berjuang untuk cita-citanya, tetapi dia pun terpaksa menyerah dan menerima kegagalannya. Cita-cita keadilan dan kemanusiaan yang diperjuangkan Pramoedya lewat karya sastra tidak terwujud dalam hasil ikhtiar atau dalam kejayaan perjuangan mereka. Mereka hampir tak berkecuali merupakan kebalikannya dari pahlawan patriotik yang secara cemerlang berhasil mengalahkan dan menghancurkan musuhnya, yakni para imperialis, kapitalis atau kolonialis, seperti dituntut oleh ajaran realisme sosialis marxis. Pramoedya sebagai sastrawan sejati sejak awal mula sadar bahwa keagungan karya sastra tidak terletak pada semboyan atau teriakan tentang cita-cita muluk, melainkan pada terbangkitnya pembaca menghayati kegawatan eksistensinya sebagai manusia dan tanggungjawabnya untuk keadilan dan kebenaran.

Memang Pramoedya memiliki rasa keadilan yang fanatik dan benci mendalam terhadap segala macam ketakadilan, yang dibawa sejak kelahirannya dan/atau diilhami oleh lingkungan keluarga tempat ia tumbuh. Dalam karya awal istilah kemanusiaan dominan: ketakadilan dan kekuasaan atau keperkasaan yang menyertainya menghancurkan kemanusiaan, harkat dan nilai fundamental, kebebasan manusia untuk mengembangkan diri. Keadilan melibatkan kejujuran, keikhlasan, kerendahan hati, kesederhanaan. Ketakadilan lahir dari hawa nafsu, kemabukan, hasrat kuasa atau rakus uang. Baik dalam masyarakat Blora yang kedesa-desaan, maupun dalam penjara, di medan perang, di Jakarta yang bebas, atau dalam lingkungan feodal sebelum perang, selalu dan di mana-mana manusia terancam menjadi korban orang lain. Struktur masyarakat mengabdi pada kekuasaan golongan kecil dan dengan demikian menghasilkan ketakadilan bagi rakyat dan mengakibatkan banyak korban atau hamba.

Korban itu selalu menjadi fokus karya Pramoedya. Sepintas lalu dapat dikatakan bahwa ada perkembangan ideologis yang nyata dalam karyanya, dari kemanusiaan universal ke realisme sosialis, kemudian ke sesuatu yang dapat disebut humanisme

individual atau proletaris. Dalam wawancara yang disebut tadi (1991) Pramoedya menjawab pertanyaan apa yang menentukan pilihannya terhadap Marxisme:[13] 'Saya tidak pernah pelajari Marx. Jadi, saya tidak tahu betul Marx. Saya di dalam pandangan saya hanya berfihak pada yang adil, benar. Itu saja. Berkemanusiaan. Kalau yang ini yang lebih adil, saya bantu, saya sokong dia.'

Dan kemudian, mengenai Multatuli, yang menurut pendapat Pramoedya harus dihormati di Indonesia dengan patung peringatan, katanya:

> 'Seorang politikus tidak mengenal Multatuli, praktis tidak mengenal humanisme, humanitas secara modern. Dan politikus tidak mengenal Multatuli, bisa menjadi politikus kejam. Pertama, dia tidak kenal sejarah Indonesia. Kedua, tidak mengenal humanitet, humanisme secara modern. Dan bisa jadi kejam.'

Humanisme dan humanitas, universal, proletaris, individual atau modern, marxisme atau realisme sosialis: menurut pendapat saya dalam hal Pramoedya semua itu label yang pada masa yang berbeda-beda dalam konteks sosial yang berlainan dikenakan padanya atau dipergunakan olehnya sendiri. Paling banter semua itu terjemahan atau penerapan konsep inti: benar, adil, baik (indah). Sebagai pengarang, Pramoedya tetap yang itu juga, dan pesannya pada esensi tidak berubah, walaupun kemasan dan peristilahannya bergeser. Ia menjadi sadar bahwa humanisme universal sebagaimana dianut oleh Angkatan 45 terlalu samar dan abstrak, dan mudah dapat dipakai sebagai dalih untuk menutup mata bagi kenyataan ketakadilan yang diderita kebanyakan orang. Kemudian selama periode tertentu ia berpendapat, bahkan menggembar-gemborkan bahwa lewat ajaran sosialis-realis ia sebagai seniman dapat memberi sumbangan pada pembebasan orang banyak dari ketakbebasan dan ketakadilan yang mengungkung mereka. Namun pada 1963, tahun ia menulis esai-esai yang paling galak dan menguar-uarkan sumpah-serapah atas lawan ideologisnya, ia juga mencipta-

kan *Gadis Pantai* yang jauh mengatasi penerapan doktrin mana pun juga dan yang secara sederhana, tetapi tak kurang menyerap membongkar ketakadilan kekuasaan priayi dalam masyarakat tradisional Jawa, dan lebih umum kesewenang-wenangan lelaki atas perempuan. Dan untuk *Karya Buru* ia tidak mengambil model Mas Marco Kartodikromo, Semaoen, atau Tan Malaka, ketiganya marxis saat pertama nasionalisme Indonesia, yang masing-masing akan dapat mengilhamkan cerita berwarna-warni yang mempesona. Tokoh favorit Pramoedya ialah Tirto Adhi Soerjo yang konsep-konsep ideologi-politiknya samar-samar saja. Namun, Pramoedya menciptakannya kembali dalam Minke, sebab ia telah belajar kenal dalam Tirto pahlawannya, yang selalu dan di mana-mana melawan ketakadilan, pertama-tama dan khusus ketakadilan kolonialisme; yang memperjuangkan hak wanita sebagai orang yang secara khas tertindas dalam masyarakat Indonesia; dan terutama yang sebagai penulis dan wartawan Indonesia pertama membaktikan dan mengorbankan hidupnya pada hak pers bebas dan hak manusia mengeluarkan pendapat. Daya meyakinkan, ketabahan, dan kreativitas yang seumur hidup dipertunjukkan Pramoedya dalam penggunaan bahasa sebagai senjata paling ampuh dalam perjuangan untuk kebenaran, keadilan, dan keindahan menjadikannya pengarang terbesar Indonesia abad ini, calon kuat untuk menerima kehormatan tertinggi sedunia, hadiah Nobel untuk sastra.

CATATAN

Bab I: Pramoedya Ananta Toer, Pengarang

1. Lihat Pramoedya (1984, khususnya hlm. 67). Untuk pembicaraan lebih lanjut tentang makalah ini lihat juga Bab 13 buku ini.
2. Lihat Pramoedya (1987, khususnya hlm. xxvi).
3. Surat-surat ini dimuat dalam jilid kedua *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu*, yang terutama terdiri atas kenang-kenangan Pramoedya tentang hidupnya sebelum 1965. Pada masa buku ini ditulis, teks Indonesia jilid dua belum diterbitkan, jadi halaman kutipan berdasarkan terjemahan Belanda (Pramoedya 1991) yang dikutip sebagai *Brieven*. Namun teks Indonesia kutipan itu diambil dari naskah surat yang diberikan kepada saya oleh pengarang.
4. Kebanyakan data tentang Bapak Mastoer dan keluarganya diambil dari Koesalah (1995). Pramoedya pernah menulis 'Memoar', bagian pertama berjudul 'Hikajat Sebuah Nama' dengan bermacam cerita dan pikiran tentang namanya. Saya mempunyai foto copy dari naskah ketikan, dengan catatan 'Untuk LBK (Lembaga Bahasa dan Kesusastraan) buat disimpan dan sewaktu-sewaktu dipergunakan pengarangnya. Boleh dipergunakan', ditandatangani P.A.T. bertanggal 2 Des. 1962.
5. Pramoedya berkata bahwa ia masih ingat bagaimana ayahnya pada saat tertentu, berdasarkan kesadaran politiknya, pada papan nama yang aslinya bertulisan Mastoer menghitamkan bagian Mas, sehingga tinggal Toer saja. Penggantian nama itu pasti terjadi di sekitar 1930, sebab Koesalah menyebut sejumlah dokumen dan karya ayahnya dari awal tahun tiga puluhan yang hanya memakai nama Toer saja. Namun, Koesalah menemukan dokumen resmi dari 4 Desember 1920 yang dialamatkan '*Aan: den heer Toer, inl. onderwijzer a/d Openb. Holl. Ind. school te Kediri*' (kepada Tuan Toer, guru bumiputera pada HIS di Kediri). Belum tentu ini cukup untuk membuktikan bahwa bagian 'mas' dari nama Mastoer sudah dibuang seawal itu. Mungkin seorang juru tulis di Betawi mengganti unsur 'Mas' dengan 'Heer' dalam bahasa Belanda! Bagaimanapun, kemudian ayah Pramoedya dalam tulisan ini akan disebut Pak Toer. Untuk semuan itu lihat Koesalah (1995:27).
6. Lihat catatan 3 di atas.
7. Dalam tulisan Koesalah beberapa karya Pak Toer dimuat sebagai lampiran.
8. Salah paham mengenai kaitan antara keputusan Pramoedya untuk meninggalkan tentara dan program rasionalisasi kabinet Hatta muncul lagi dalam *Brieven* (hlm. 163-164). Di sini Pramoedya juga menyinggung tuduhan korupsi yang pernah diajukan kepadanya oleh polisi militer.
9. NICA: *Netherlands Indies Civil Administration*, nama administrasi Hindia Belanda yang mulai didirikan segera sesudah Jepang menyerah. Tetapi

bagi orang Indonesia, *Nica* menjadi kata makian untuk (anggota) tentara dan badan politik Belanda.

10. Lihat Kratz (1988: 534).
11. Kratz (1988: 534).
12. Pramoedya keliru menyebut judul *Anak Masa*. Cerita ini pertama-tama dimuat dalam *Mimbar Indonesia* (1949, th. 3, no. 39, lihat Kratz 1988: 534) dengan judul *Masa*. Kedua cerita itu kemudian dimuat dalam *Pertjikan Revolusi* (1950).
13. Menurut Resink ini sesungguhnya bukan 'penyelundupan'; ia bebas membawa tulisan itu keluar, sehabis kunjungan ia tidak pernah diperiksa, apalagi digeledah.
14. Kratz (1988: 534) mencantumkan 4 cerpen yang pada 1949 diterbitkan dalam *Mimbar Indonesia*, yaitu *Kawanku Sesel*, *Kemelut*, *Lemari Antik*, dan *Masa*. Pramoedya dalam Catatan juga menyebut *Siasat*, namun dalam bibliografi Kratz tidak tercantum karya Pramoedya yang terbit dalam *Siasat* sebelum 1950; tidak diketahui apakah *Antara Laut dan Keringat*, fragmen *Mereka Jang Dilumpuhkan* yang terbit dalam *Siasat* 1950, sudah ditulis dalam penjara.
15. Tentang tanggal pembebasan tidak ada kepastian. Dalam *Catatan* (1959, hlm. 6) tercantum tanggal 3 Desember (berdasarkan beslit no. 304 Basiscommando, tanggal 1 Desember 1949 ditandatangani oleh Lt. Kol. Infantri Knil, B.P. de Vries). Dalam *Brieven* pembebasan berlangsung pada 12 Desember (hlm. 174). Dalam *Catatan 2* (I983) tercantum 18 Desember.
16. K.L.: *Koninklijke Landmacht*, Angkatan Darat Belanda.
17. Dalam *Brieven* peran Pramoedya sendiri dalam penyusunan Surat Kepercayaan itu tidak dirincikan. Nampaknya draf itu ditulis oleh Asrul Sani, kemudian direvisi berdasarkan sumbangan beberapa orang lain, lihat Heinschke (1993: 173-177). Jauh sebelum *Brieven* ditulis, Pramoedya dalam rangkaian delapan karangan di *Bintang Timur* menyerang 'komplot' humanisme universal yang ia sendiri sertai pada awalnya; judul tulisan itu cukup jelas: 'Bagaimana kisah dikibarkannya Humanisme Universal. Menyingkap satu babak gelap dalam sejarah Indonesia' (*Biutang Timur*, 11.4.63-23.6.63). Lihat juga di bawah ini.
18. Tentang Simposium itu lihat *Cultureel Nieuws* (majalah yang diterbitkan *Sticusa*) 30 (1953), yang mengandung sejumlah makalah dan kesan-kesan.
19. *Minco: minderwaardigheidscomplex*, kompleks rasa minder.
20. Pramoedya mencantumkan bulan 'Oktober atau November 1954' sebagai waktu Pekan Buku diadakan, namun tanggal sebenarnya adalah 8-14 September sebagai ternyata dari publikasi *Pekan Buku Indonesia 1954* (Jakarta: Gunung Agung 1954).
21. Cerita perkawinan itu dapat dibaca dalam *Brieven* (hlm. 223-224).
22. Terbit dalam majalah *Indonesia* (Juni 1956: 255-2681. Dibicarakan dalam Bab 13.

23. Ceramah itu diterbitkan dengan judul 'Hidup dan kerja sasterawan Indonesia modern' dalam majalah *Seni* 1.1: 22-36.
24. Menurut yang dapat dicek sumbangan terakhir Pramoedya pada *Star Weekly* terbit dalam nomor 16 Maret 1957, jadi mungkin penolakan itu bukan karena perjalanan ke Tiongkok itu sendiri, melainkan karena kegiatan Pramoedya selanjutnya.
25. Lihat kupasan mendetil karangan ini dalam Scherer (1981: 168-172).
26. Kesimpulan itu menarik perhatian, mengingat bahwa dua tahun kemudian Pramoedya menulis apologi membela orang Cina dengan gairah.
27. Detil-detil perjalanan itu dalam *Catatan* kurang jelas: nampaknya ada kekeliruan dalam rangkaian tanggal yang diberikan. Perincian jadwal perjalanannya diberikan oleh Bahrum Rangkuti (1963: 22-23), mungkin berdasarkan data yang diperoleh dari Pramoedya sendiri. Ia berada di Tasjkent pada 7 September selaku pemimpin delegasi Indonesia, kemudian mengunjungi beberapa tempat di daerah itu. Tanggal 17 September, ia sampai di Moskwa; pada 26 September, lewat beberapa tempat di Siberia ia pergi ke Peking lagi; dari sana ia mengunjungi Hancow, Syanghai, Wuhan, Centu, dan Kunming. Pada 21 Oktober, ia pulang ke Indonesia melalui Rangoon. 18 tahun kemudian cerita perjalanan mengelilingi Uni Sovyet dibicarakan dengan panjang lebar dalam *Brieven* (hlm. 232-248), tanpa perincian tanggal-tanggalnya. Dalam risalah itu kunjungan ke Tiongkok hanya disebut secara sambil lalu.
28. Peran Lekra dalam kehidupan sosio-politik-budaya Indonesia diteliti dengan cukup mendalam oleh Keith Foulcher (1986). Lihat juga buku pengarang Malaysia Yahaya Ismail (1972), yang ditulis sebagai skripsi pada Fakultas Sastra Universitas Indonesia, dengan bimbingan H.B. Jassin. Dalam kedua buku itu juga terdapat daftar pustaka panjang.
29. Tentang buku itu, sejarah, latar belakang, dan artinya, baru-baru ini terbit makalah oleh Sumit K. Mandal (1996) yang kaya akan informasi; makalah itu juga dimanfaatkan di bawah ini.
30. Tentang masalah orang Cina di Indonesia pada tahun 1956-1961 dapat dibaca misalnya dalam Mackie 1976 (khususnya Bab 3).
31. Tentang konflik Indonesia dengan RRC dapat dibaca buku Mozingo (1976, khusunya Bab 6).
32. Seorang ilmuwan Barat yang baru-baru ini dengan panjang lebar menggambarkan peran orang Cina dalam kehidupan sosio-budaya Indonesia sepanjang sejarah adalah Profesor Denys Lombard; bukunya, *Le Carrefour Javanais* (1990), berjilid tiga, lebih dari seribu halaman tebalnya, merupakan khazanah informasi.
33. Lihat Mozingo (1976: 180-191).
34. Lihat Mandal (1996: 60) tentang identitas wanita itu dan persahabatan Pramoedya dengannya; lihat juga Bahrum Rangkuti (1963: 23).
35. Perjalanan itu tidak disebut dalam bagian biografi karya Bahrum Rangkuti

(1963), mungkin karena naskah buku yang ditulis sebagai skripsi itu diselesaikan sebelum 1960. Informasi mengenai perjalanan itu oleh Mandal diambil dari risalah yang diterbitkan oleh Pramoedya dalam *Bintang Timur*, November 1960 (1996: 61 dan catatan 22). Dalam ingatan Pramoedya sendiri seperti ditulis dalam *Biodata* (1992) perjalanan kedua dan ketiga ke luar negeri ditukarbalikkan. Kunjungan ke Cina pada perjalanan ketiga, ke luar negeri nampaknya membawa kekecewaan besar bagi Pramoedya. Dalam *Wawancara* di depan televisi Balenda (1991: 4) ia menceritakan tentang pengalaman itu. Pertama ia mengatakan bahwa kesan-kesannya tentang Tiongkok selama perjalanan 1958 sudah jauh berbeda dengan apa yang ia lihat pada 1956. Pada 1958 sedang ada kampanye Mau Tse Tung dengan semboyan: 'Besi dan baja adalah panglima', dengan akibat bahwa taman-taman yang pada 1956 selalu penuh anak-anak main musik dan bermain-main, pada 1958 kosong saja. Tentang pengalaman pada 1960, ia menceritakan sebagai berikut: 'saya turun dari pesawat itu disambut dengan meriah, dikalungi bunga, disanjung bahwa tulisannya waktu di Indonesia jauh lebih dahsyat daripada bom atom dan sebagainya. Sampai di hotel saya bilang, saya mau ketemu teman saya. -- Tidak boleh. -- Kenapa tidak boleh? -- Setiap orang di sini terikat kepada disiplin nasional. -- Jadi persahabtan tidak ada harganya? -- Disiplin nasional lebih penting. -- Jadi, saya tidak boleh ketemu? -- Tidak. -- Kalau begitu saya tidak akan menginjakkan kaki lagi di bumi Tiongkok karena tidak ada segi-segi kemanusiaan, tidak ada harganya persahabatan. Saya tidak akan turun dari hotel ini, kecuali akan pulang. -- Para pembesar datang minta maaf. Memang tidak bisa bertemu dengan kawan. Itu disiplin nasional. Jadi, sudahlah, tidak usah bicara lagi. Saya terus pulang.' Dan atas pertanyaan pewawancara: 'Rontoknya antusiasme terhadap Tiongkok?' Pramoedya membalas: 'Betul.' (*Wawancara* hlm. 4; perhatikan bahwa kenang- kenangan ini diucapkan 30 tahun kemudian!). Mandal menyarankan bahwa mungkin sahabat yang ingin dijumpai Pramoedya ialah Ch. Hs-y dalam *Hoa Kiau*-nya.

36. Data ini diambil dari Pramoedya, *Karya Tulis, Larangan dan Penghancuran* (1981: 5-6). Lihat juga Mandal (1996: 63-64). Pramoedya menulis 'laporan' mengenai pengalamannya selama di penjara Cipinang, yang sebagian diterbitkan dalam Lentera, lihat misalnya *Biodata* (1992: 8). Tiga fragmen harian Pramoedya dimuat dalam *Bintang Timur* 28 April-12 Mei 1963 (bukan dalam Lentera!).
37. Tentang S. Rukiah dan kerja samanya dengan Pramoedya, lihat Shackford-Bradley (1996: 27-29).
38. Dalam rangka Bab ini tidak mungkin diberi survai lengkap tentang puluhan karangan kritis, historis, dan esai Pramoedya yang terbit dalam periode ini. Pembaca dirujuk pada Scherer (1981), Heinschke (1993), dan terutama pada *Katalog Publikasi oleh & tentang Pramoedya Ananta Toer* yang terbit dalam bentuk stensilan (1986).

39. Menurut Pramoedya naskah buku itu terdiri dari lima jilid, namun karena kelalaian Motinggo Boesje sebagai redaktur *Nusantara*, jilid 3-5 tidak pernah diserahkan kepada penerbit kemudian hilang dalam 'vandalisme' 13 Oktober 1965 (*Katalog* 1986).
40. Lihat juga pembicaraan *Karya Buru* dalam buku ini, Bab 10 dan 11.
41. Contoh yang menarik menyangkut diri saya sendiri. Dalam rangkaian karangan berjudul 'Lapuran tentang Pengajaran Sastra' Pramoedya membicarakan peran buku *Pokok dan Tokoh dalam Kesusastraan Indonesia* dalam pengajaran sastra (khususnya nomor 25-5 dan 9-6, 1963; lihat juga rangkaian karangan Pramoedya mengenai 'Bagaimana Kisah Dikibarkannya Humanisme Universal, menyingkap satu babak gelap dalam sejarah Sastra Indonesia', *Bintang Timur*, April-Juni 1963)'. Katanya, buku Teeuw 'sesuai dengan panji-panji humanisme universal menggarap lenyap batas antara kawan dan lawan revolusi, berusaha agar bisa diterima oleh segala pihak, menetralkan permusuhan terhadap imperialisme/kolonialisme, dengan demikian dapat mempertahankan hegemoninya dengan selamat di bidang pengajaran sastra di Indonesia'; demikianlah buku itu 'merupakan bagian dari gerakan neokolonialisme di bidang kebudayaan'. Bagaimana ikhtiar itu dijalankan oleh penguasa Belanda? Dalam hal ini antara lain dijelaskan Pramoedya sebagai berikut: Van Mook sejak awal dengan berbagai akal sibuk menggoda seniman muda Indonesia bekerja sama dengan pihak Belanda; untuk itu didatangkan 'task force' dari Nederland; di antaranya 'pada waktu itu Prof. Dr. Teeuw adalah orang muda yang dikampanyekan sebagai tokoh "progresif" di kalangan Belanda dan dipilih jadi mahaguru Universitas Indonesia berdasarkan alasan "progresivita"-nya. Ia adalah seorang linguis dan bukan ahli sastra. Mungkin karena mendapat dukungan kekuasaan politik di belakangnya ia bisa mengubah kurikulum Fakultas Sastra UI dengan memasukkan mata kuliah sastra secara fakultatif, dan itulah mata kuliah pertama-tama tentang sastra modern Indonesia.'

    Namun, realitas sama sekali berlainan. Ketika saya tiba di Indonesia pada Oktober 1947, saya ditempatkan pada 'Nooduniversiteit' (universitas [Hindia Belanda] darurat) dan diberi tugas menyusun kamus Indonesia-Belanda bersama dengan W.J.S. Poerwadarminta. Setelah tugas itu selesai, saya dikirim ke Lombok atas permintaan saya sendiri untuk melakukan penelitian di bidang geografi dialek bahasa Sasak (September 1949-September 1950). Sekembali ke Jakarta tugas utama saya menggarap bahan yang dikumpulkan di Lombok dan menyusun *Atlas Dialek Lombok* (1951). Sebagai tugas sambilan saya memang, dengan pangkat lektor luar biasa, disuruh memberi kuliah pada Fakultas Sastra universitas yang pada masa itu sudah didirikan sebagai Universitas Indonesia dengan pimpinan orang Indonesia. Dekan Fakultas Sastra tak lain dan tak bukan Profesor Dr. Prijono yang kemudian terkenal sebagai tokoh kiri. Saya masih ingat betul ketika saya menghadap beliau, ia melarang saya memberi kuliah di bidang

sastra Indonesia, 'sebab ini tidak patut diberikan oleh seorang Belanda'; mata kuliah yang dipercayakan kepada saya terbatas pada sastra Melayu klasik dan stilistik. Saya tidak pernah menjadi guru besar pada UI, dan tidak pernah terlibat dalam penyusunan kurikulum Fakultas Sastra.

Memang pada masa itu saya telah mulai menaruh minat terhadap sastra modern; minat itu dibangkitkan oleh karena setiba di Indonesia, saya diberi tugas oleh Dr. A.A. Fokker mengajarkan sastra Indonesia modern pada kursus penataran guru-guru kepala di Jakarta yang ia pimpin. Saya sangat heran, sebab saya tidak tahu-menahu tentang sastra modern. Maklum, pokok utama studi saya di Nederland bahasa dan sastra Jawa Kuno; saya bahkan tidak pernah menempuh ujian mana pun juga di bidang bahasa dan sastra Melayu / Indonesia. Tetapi sebagai akibat tugas mengajar itu saya mulai mengumpulkan bahan dan berangsur-angsur menerbitkan karangan dan kupasan di bidang itu, terutama dalam majalah progresif Belanda di Jakarta, *Kritiek en Opbouw*; koleksi karangan itu kemudian digarap dan dikumpulkan dalam buku kecil, berbahasa Belanda pula: *voltooid Voorspel*. Atas permintaan penerbit Pembangunan diusahakan revisi, perluasan, dan menerjemahkan buku itu ke dalam bahasa Indonesia, yang kemudian diterbitkan sebagai *Pokok dan Tokoh dalam Kesusastraan Indonesia*. Namun, perlu dicatat bahwa buku itu baru terbit pada 1952, padahal saya sudah pulang pada Oktober 1951 karena diangkat menjadi gurubesar ilmu bahasa umum pada Universitas Utrecht.

Dalam hubungan ini Pramoedya mementaskan Jassin bersama saya sebagai semacam dwitunggal yang mempropagandakan humanisme universal. Tentang 'kedwitunggalan' itu harus disebut bahwa perkenalan kami selama saya di Indonesia sangat sumir. Baru kemudian saya belajar istilah dan konsep humanisme universal dari tulisan Jassin; persahabatan pribadi yang akrab baru berkembang ketika Pak Jassin dengan beasiswa pemerintah Belanda selama satu tahun berada di Leiden pada tahun 70-an. Ironisnya, heboh yang terjadi di kalangan Indonesia tentang humanisme yang dipakai oleh Van Mook dan kawan-kawan sebagai 'senjata terhadap bangsa Indonesia' dan tentang seniman Indonesia yang duduk dalam redaksi majalah *Gema Suasana* 'dengan tidak setahunya jadi alat politik Belanda', telah cukup awal diuraikan tak lain dan tak bukan oleh Jassin sendiri, lihat karangannya yang seminal dengan Humanisme Universil (1952, bertanggal 15.12.1951).

Aksi membabat 'buku Teeuw' dikonkretisasikan setahun kemudian ketika Pramoedya pada kesempatan Dies Natalis pertama Akademi Sastra & Bahasa 'Multatuli', berseru agar garis ethik Gubernur-Jendral van Heutsz dalam sastra Indonesia dibongkar samasekali, dan demikian juga garis neokolonial Teeuw yang dikembangkan dari gagasan-gagasan bekas anggota kabinet Van Mook Nieuwenhuijze' (*Bintang Timur* 10-5-1964).

Mitos yang diciptakan oleh Pramoedya tentang peran saya dan dwi-

tunggal Jassin-Teeuw sudah tidak terbatas lagi pada tulisan Lekra, melainkan meresap juga ke dalam tulisan internasional: lihat Foulcher (1986:2-4) dan baru-baru ini Abel (1996: 18, dengan catatan kaki 17 yang aneh, seakan-akan saya dalam pengantar buku *Modern Indonesian Literature* 'corraborated' [sic!] 'laporan' Pramoedya).

42. Dimuat dalam *Star Weekly* (no. 574, 29 Desember 1956 dengan tambahan: 'Dengan salam tahun baru kepada Sdr. Lie Tie Gwan').
43. Pembatasan di sini maksudnya pembatasan atau pemisahan antara yang revolusioner dan yang anti-revolusioner.
44. Prasaran itu berjudul *Realisme-Sosialis dan Sastra Indonesia (sebuah tinjauan sosial)*, tersedia dalam bentuk stensilan yang dibuat berdasarkan pengetikan kembali oleh anaknya, Tatyana, pada 1980.
45. Buku Bakri Siregar, *Sedjarah Sastera Indonesia Modern* (1964) sedikit banyaknya menggarap ide-ide Pramoedya tentang penulisan sejarah sastra Indonesia. Hanya jilid pertama diterbitkan.
46. Karangan ini terbit dalam majalah *Pudjangga Baru* 14, hlm. 234-239, sebagai tanggapan atas tulisan Jassin dalam majalah *Zenith* 2 (1953).
47 Rasanya tidak perlu diberi daftar pustaka rujukan tentang latar belakang, fungsi, dan sejarah Manifesto Kebudayaan. Cukuplah disebut uraian yang cukup seimbang, yang diberikan oleh Goenawan Mohamad dalam karangan yang dimuat sebagai lampiran Refleksi pada majalah *Tempo* (Mei 1988) dengan judul 'Peristiwa "Manikebu": Kesusastraan Indonesia dan Politik di Tahun 1960-an' (1988a); versi aslinya berbahasa Inggris lebih pendek dan sedikit berbeda (Goenawan, 1988b). Pada tahun 1995 dua penandatangan Manikebu, D.S. Moeljanto dan Taufiq Ismail, mengumpulkan banyak dokumen yang berhubungan dengan 'pergolakan sejarah' periode itu dalam buku *Prahara Budaya*. Sudah tentu komentar dan pilihan mereka diwarnai oleh keterlibatan dan pendirian kedua penyunting. Keith Foulcher dalam bukunya mengenai Lekra juga membicarakan Manifes Kebudayaan (1986: 125 dst.). Makalah baru mengenai polemik Pramoedya tentang Manikebu dan lain-lain ditulis oleh Ben Abel (1996).
48. Ternyata Pramoedya selama tahun-tahun ini sering berceramah dan tampil dalam seminar-seminar dan lain-lain di berbagai tempat.
49. Goenawan Mohamad (1988b) khususnya membicarakan sloganisasi bahasa pada masa itu.
50. 'Membabat' memang dalam periode Lekra-nya menjadi kata favorit Pramoedya. Tentang interpretasi kata itu timbul diskusi. Dalam pembicaraan tentang judul karangan Pramoedya, "Yang harus dibabat dan harus dibangun", Ben Abel, atas sugesti Ben Anderson dan Amrih Widodo (1996: 15, 16), mengatakan bahwa kata itu harus dilihat dalam hubungan intertekstualnya dengan ungkapan Jawa *mbabat alas, mbangun deso*, yang sering terdapat dalam teks wayang dan babad Jawa. Itu benar. Kemudian ia mengatakan: ungkapan itu 'refers to opening the jungle, building a village.

The connotation here is not a violent one. It carries a massage of manipulating the environment to create conditions [...] in which people may build communities and livelihoods, in which they may [...] begin ("awaken") society anew.' Ini pemijitan halus untuk menghilangkan perih dan memaniskan yang terasa pahit. 'Membabat' dalam bahasa Jawa tak lain dan tak bukan berarti 'menebang pohon, menebas hutan, merambah semak' dan dalam bahasa Indonesia sering dipakai pula untuk 'menghabiskan, menyikat habis', jadi jelas ada konotasi 'violent'. Tetapi saya setuju dengan Abel bahwa terjemahan judul karangan Pramoedya yang diberikan Goenawan Mohamad (1988 b: 6): 'Those who are to be cut down and those who are to be encouraged' tidak tepat. Menurut yang saya lihat, Pramoedya tidak pernah memakai 'membabat' dengan manusia sebagai objek, objeknya selalu institusi, organisasi, penerbitan, buku. Jadi, terjemahannya bukan 'Those who ...', melainkan 'That which ...' or 'things which...'. 'Encourage' rasanya juga bukan terjemahan yang cocok; yang dimaksudkan ialah ialah 'to build, to awaken'.

51. Lihat *Biodata* (1992 hlm. 9). Kenangan lebih lengkap lagi terdapat dalam "Surat kepada Keith Foulcher" (1985).
52. Lihat 'Permenungan dan Pengapungan' dalam *Nyanyi Seorang Bisu* (1995: 1-13).
53. Banyak informasi tentang periode itu terdapat dalam *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (1995).
54. Sejumlah kritik dikumpulkan dalam buku Adhy Asmara (1981).
55. Lihat misalnya kupasan Takashi Shirashi dalam majalah *Indonesia* (Cornell University, 1987).
56. Lihat *Horison* (Oktober 1995) yang hampir selurunnya berisi tulisan-tulisan pemrotes.
57. Wawancara, dalam *DeTik* (032, 19 Oktober 1993).

Bab II: Masa Kanak-kanak di Blora

1. Beberapa di antara cerita yang dimuat dalam kumpulan itu pernah diterbitkan lebih dahulu dalam berbagai majalah. Pembaca dirujuk pada bibliografi Kratz (1988).
2. *Tjerita dari Blora*, hlm. 21, 42, lihat juga hlm. 44. Dalam buku ini kumpulan cerita ini dikutip sesuai dengan cetakan pertama.
3. Gerakan yang diprakarsai Mahatma Gandhi untuk memboikot hasil tekstil Inggris dan hanya memakai tekstil buatan sendiri.
4. Soewarsih menulis roman ini dalam bahasa Belanda, dengan judul *Buiten het Gareel* (1939); terjemahannya terbit baru dalam tahun 1975.
5. Henk Maier menulis kupasan panjang-lebar tentang *Sunat*, berdasarkan teori sastra J. Lotman (1982). Untuk tanggapan kritis atas karangan Maier lihat Watson (1986).

6. Harry Aveling pernah memberi pandangan yang menarik, khususnya tentang hubungan antar si-aku/Pramoedya dengan orang tuanya (1981).
7. Kata 'niat' dipakai pada hlm. 128. Tentang niat dalam karya Pramoedya, lihat Bab 8, dalam pembicaraan *Korupsi dan Midah – Simanis Bergigi Mas.*
8. Yang dapat disebut khususnya novela *Korupsi.*
9. Dalam bab terakhir pandangan Pramoedya tentang wanita masih akan dibicarakan lagi.
10. Mengenai teknik naratif dan pencerita autorial dapat dibaca dalam Bab 13.

Bab III: Mistik Jawa dan Revolusi Indonesia

1. Pengalaman pribadi Pramoedya dibicarakannya dengan panjang-lebar dalam buku *Nyanyi Tunggal Seorang Bisu, Catatan-Catatan Pribadi Pramoedya Ananta Toer dari Tahanan Pulau Buru.* Sampai sekarang tulisan ini hanya tersedia dalam terjemahan Belanda, dengan judul *Lied van een Stomme. Brieven van Buru* (1991). Lihat khususnya surat yang berjudul *Jappenknecht* (Budak Nippon) (hlm. 114-145).
2. Dalam kumpulan *Tjerita dari Blora,* yang untuk pertama kali terbit pada tahun 1952. *Dia Yang Menyerah* akan dibicarakan dalam Bab 5 buku ini.
3. Pramoedya (1984:61); perhatikan kata *berita*!
4. Kutipan dan rujukan pada *Perburuan* dalam bab ini adalah pada cetakan 1994, yang diterbitkan oleh Hasta Mitra, Jakarta, 17 agustus 1994.
5. Judul Inggris, demikian juga judul Belanda *De Vluchteling* dan Perancis *Le Fugitive* sebenarnya kurang tepat; *fugitive, vluchteling* adalah *pelarian* dalam bahasa Indonesia. Namun yang dimaksudkan dengan judul *Perburuan* lebih baik diterjemahkan *hunted,* 'orang yang diburu', atau pun *hunt* sebagai kata benda. Hal itu sangat jelas dari teks roman ini: protagonis disebut *binatang perburuan* (hlm. 74, 102); demikian juga beberapa kali dipakai ungkapan *perburuan (Kempei, Nippon)* (hlm. 65), *diburu-buru oleh Nippon* (hlm. 13, 19), *dalam buruan Nippon* (hlm. 24).
6. Lihat Pramoedya (1984).
7. Pramoedya (1984: 63).
8. Lihat Aveling dalam pengantar terjemahan *Perburuan* (1975: xii).
9. Tentang Suprijadi ('the missing hero of the Peta rebellion in Blitar'), lihat Anderson (1961: 46-47; 1972: 111, 232, 243).
10. Lihat, misalnya, Koentjaraningrat (1985: 285). Umar Kayam, dalam cerita *Bawuk,* secara sangat mempesona menggambarkan perjudian di kalangan priayi (dimuat dalam Umar Kayam 1975). Dalam sastera Hindia-Belanda pun main judi di kalangan priayi Jawa sering terdapat sebagai motif, misalnya dalam roman *De Stille Kracht* karangan Louis Couperus.
11 Lihat, misalnya, Koentjaraningrat (1985: 336). Naskah karangan Ranggawarsita berjudul *Serat Kala Tidha,* dengan terjemahan Inggris oleh J. Jo-

seph Errington, antara lain dapat dibaca dalam Becker (1989: 95-138). Ben Anderson dalam sebuah esai berjudul 'A time of darkness and a time of light: transposition in early Indonesian nationalist thought' (1990: 241-270), mengutip dan menerjemahkan juga stanza-stanza Ranggawarsita yang bersangkutan, sebagai pengantar pembicaraan *Kenang-Kenangan* (1934), karangan nasionalis terkenal (Raden) Soetomo.

12. Lihat Aveling, dalam pengantar terjemahan *Perburuan* (1975) dan Johns (1963).
13. Pramoedya (1984: 61; lihatjuga di atas).

Bab IV: Perang dan Kemanusian

1. Lih. hlm. 41. Kutipan dari *Dendam* dalam bab ini diambil dari Pramoedya Ananta Toer, *Subuh, Tjerita-tjerita pendek revolusi*, 1950.
2. Dalam teks kata *kemanusiaan* dan *perikemanusiaan*, keduanya dipergunakan.
3. "Dia Yang Menyerah" dalam *Tjerita dari Blora*, hlm. 339. Lihat pembicaraan cerita ini dalam Bab 5.
4. "Blora" dalam kumpulan *Subuh*, hlm. 23.
5. Profesor Anderson beberapa kali kembali pada cerita ini. Versi final tafsirannya terdapat dalam Becker (1989). Tafsiran Johns dan Teeuw yang dikritiknya terdapat dalam Johns (1979: 96-108) dan Teeuw (1979, II: 169).
6. Lihat juga dalam Bab 6, pembicaraan roman *Keluarga Gerilja*.
7. Lihat, misalnya, *Surat penutup tahun 1963* untuk H.B. Jassin.
8. *Netherlands Indies Field Security*, organisasi intelijen tentara Belanda di Indonesia.
9. Lihat *Ditepi Kali Bekasi* (1957, hlm. 338). Bagian kedua, dimulai dengan Bab 9, pernah terbit pada tahun 1947, dengan judul "Krandji-Bekasi Djatoeh", jadi masih dengan ejaan pra Soewandi (memakai oe). Buku itu diterbitkan oleh The Voice of Free Indonesia, tempat Pramoedya bekerja sebagai redaktur sejak Januari 1947, seperti telah dikatakan dalam Bab 1 buku ini, dan dicetak pada Pertjetakan Repoeblik Indonesia, Djalan Prihatin 21 Djakarta. Buku kecil itu diberi pengantar yang cukup menarik, yang menggarisbawahi bahwa penulisnya berdasarkan pengalaman, penghayatan, dan berita-berita yang pasti di zaman ketika pengarang aktif di garis depan di Jakarta Timur. Tokoh-tokohnya diberi pencirian singkat. Dikatakan bahwa dari naskah yang delapan kali lebih besar bagian ini dipilih oleh karena peristiwa-peristiwanya banyak mengandung pelajaran bagi perjuangan yang akan datang. Akhirnya dikatakan pengarang bahwa tak seorang pun di antara tokohnya membayangkan orang-orang nyata.

   Bagian awal yang terbesar (Bab 1-8) terbit dengan judul *Ditepi Kali Bekasi* pada penerbit Gapura, Februari 1951 (tanggal ini tercantum dalam edisi ini sendiri, yang juga menyebut bahwa karya ini (selesai?) ditulis pada 11 Januari 1947). Edisi 1957 secara keliru menyebut bahwa edisi per-

tama terbit pada tahun 1950. Anderson juga salah ketika ia mengatakan bahwa roman ini sama dengan *Dendam* dikarang dalam penjara (Anderson 1989: 58, catatan 4). Edisi 1957 merupakan gabungan dari dua bagian, yaitu "Krandji-Bekasi Djatoeh" dan "Ditepi Kali Bekasi" edisi pertama, praktis tanpa perubahan. Dalam buku ini kutipannya diambil dari edisi 1957.

10. *Keterangan Penutup* (edisi 1957, hlm. 339), lihat juga *Bio- dan Bibliografie*, tg. April 1947. Selanjutnya dikutip sebagai *Catatan*.
11. Di bawah diberikan kutipan panjang dari *Bio- en bibliografie van Pramoedya Ananta Toer* yang dia tulis pada bulan Februari 1959, atas permintaan pengarang buku ini. Ejaannya disesuaikan dengan EYD.

'JAKARTA, Oktober 1945.
Menggabungkan diri dengan BKR (Badan Keamanan Rakyat) dan ditempatkan di Cikampek pada kesatuan Banteng Taruna, yang kemudian menjadi inti divisi Siliwangi, sebagai prajurit-II. Dalam waktu cepat meningkat jadi sersan mayor.

DAERAH MILITER JAKARTA TIMUR 1946.

Pertengahan tahun menjadi Perwira Pers dengan pangkat letnan-II, memimpin seksi terdiri atas 60 anak buah dengan pos pengamatan daerah militer di Cibarusa, Klender, Bekasi, Cakung, Kranji, Lemah Abang, Krawang, Cileungsi, dengan sekretariat di Cikampek.

Waktu terjadi penyerbuan besar-besaran tentara Inggris di Krandji-Bekasi dengan mempergunakan pasukan baja, infanteri, dan angkatan udara serta kesatuan-kesatuan besar artileri, merupakan tiga orang terakhir yang meninggalkan daerah dalam kepungan. Laporan tentang jatuhnya pertahanan ini kepala staf resimen, dirobek-robek oleh kepala staf tersebut, tetapi tembusannya dikirimkan ke Markas Besar di Jogya, sehingga terjadi mutasi besar-besaran di dalam resimen.

Menyelenggarakan taman bacaan untuk resimen yang terdiri atas buku-bukunya sendiri. Menulis sebuah novel SEPULUH KEPALA NICA; naskah dihilangkan oleh penerbit 'Balingka', Pasarbaru, Jakarta. Menerjemahkan buku Frits van Raalte (titel tak ingat lagi). Menyusun dokumentasi militer daerah militer resimen terdiri atas 1 peti dokumen yang kemudian dapat dirampas oleh Inggris. Jadi pembantu militer sk. 'Merdeka', Jakarta.

Masa ini penuh dengan pertentangan antara TRI (dahulu BKR) dengan Laskar Rakyat yang satu sebagai alat negara, yang lain menentang politik kapitulasi yang dimulai sejak Linggarjati (Sjahrir).

Pernah lolos dari maut, sewaktu kereta api yang ditumpanginya terbalik dan tenggelam dalam lumpur di Purwokerto (dalam cerita 'KEMELUT', PERCIKAN REVOLUSI).

Pada pertengahan tahun 1946, sedang di Lemah Abang menerima tele-

pon dari Rengasdengklok bahwa Belanda melakukan pendaratan di pesisir utara. Berita diterima dari Laskar Rakyat. Melaporkan terus ke markas resimen, dan segera lari ke Krawang (tanpa kendaraan) meneruskan perjalanan dengan kereta api perkebunan ke Rengasdengklok. Datang pula ke sana satu batalyon tentara bantuan. Tidak apa-apa. Waktu sampai di Cikampek, ternyata Kepala Staf dan Komandan Resimen telah dicegat dan dibunuh oleh Laskar Rakyat dalam perjalanan di sebuah mobil yang menuju ke Rengasdengklok. Dari peritiwa ini ia menjadi sadar bahwa pertentangan antara tentara pemerintah dan Laskar Rakyat kian menjadi-jadi. Sejak itu merasa tak senang lagi di dalam ketentaraan. Pada tahun ini pemerintahan Hatta mengeluarkan Ori ('Oeang Repoeblik Indonesia' di mana jaminan emas digantikan oleh jaminan hasil bumi Indonesia) dan mengadakan rasionalisasi besar-besaran di kalangan tentara pemerintah. Banyak di antara prajurit yang dikeluarkan, dan karena tidak diperhitungkan faktor-faktor psikologis yang mengikuti tindakan ini, banyak mengakibatkan kekeruhan-kekeruhan dan ikut menentukan perkembangan revolusi. Rombongan-rombongan prajurit yang diusir tanpa diberi keterangan yang jelas dengan dendam dan sakit hatinya banyak yang masuk dalam tentara Belanda.

Pada akhir tahun ini, karena tidak tahan melihat pertentangan-pertentangan di dalam dan korupsi yang merajalela, mengajukan permohonan berhenti. Dikabulkan. Tetapi kemudian dituduh korupsi pula (sekalipun seksi ini harus memperlengkapi diri dengan bantuan resimen yang sangat minim: pakaian, senjata, alat tulis-memulis dsb., sehingga harus berusaha sendiri mencari tambahannya. Termasuk di dalamnya mencari dan mendapatkan sendiri pos-pos untuk markas). Ia tidak menggubris tuduhan ini.

CIKAMPEK 1 Januari 1947.

Berhenti dengan resmi. Masih tinggal di Cikampek menunggu gaji yang telah 7 bulan tidak dibayar, karena korupsi. Ternyata gaji itu tak pernah dibayarkan. Dengan tanpa uang menuju ke Jakarta dalam keadaan kelaparan, dan melompat ke dalam kereta api tanpa karcis.

12. Sumber untuk fakta sejarah yang sangat akurat, lengkap dan penuh detil-detil, adalah buku patokan A.H. Nasution *Sekitar Perang Kemerdekaan Indonesia*, dalam 11 jilid (Bandung 1976-1982). Bagi masa yang dievokasi dalam *Ditepi Kali Bekasi* lihat khususnya jilid 2: "Diplomasi atau Bertempur" dan jilid 3: "Diplomasi Sambil Bertempur".
13. Dalam ilmu sastra dibedakan antara fokalisasi ekstern dan fokalisasi kepribadian. Tentang teknik ini yang sering diterapkan Pramoedya, akan diuraikan dengan lebih mendetil dalam Bab 13.
14. Dalam Bab 14 akan diberi contoh yang agak panjang.

15. Foulcher (1993a: 196 dst).
16. Itu sangat jelas dalam kebanyakan roman berlatar Minang, sejak *Siti Nurbaya*, karangan Marah Rusli.
17. *Keluarga Gerilja* dibicarakan dalam Bab 6, *Korupsi* dalam Bab 8.
18. Khususnya dalam kumpulan *Hudjan Kepagian* (1958).
19. Foulcher (1993a: 196).
20. Lihat Bab 15.
21. Dalam bagian ini kata *kemanusiaan* tidak dipakai. Namun, kata *manusia* terdapat dalam empat baris (hlm. 73). Kata *dendam* juga tidak digunakan.
22. Cerpen ini pertama kali diterbitkan dalam majalah *Pantja Raja* (tahun 2, nomor 5, lihat Kratz 1988: 534); kemudian terbit lagi dalam kumpulan *Pertjikan Revolusi*.
23. *Kemelut* pertama kali terbit dalam majalah *Mimbar Indonesia* (1949, nomor 14, lihat Kratz 1988: 534), kemudian dimuat juga dalam *Pertjikan Revolusi*.
24. Lihat catatan 11 di atas.
25. Hlm. 96. Dikutip dari *Pertjikan Revolusi* edisi 1950.

Bab V: Tiga Keluarga yang Bermiripan

1. *Blora* diterbitkan untuk pertama kali dalam bahasa Indonesia dalam majalah *Indonesia* di Jakarta (Februari 1950, lihat Kratz 1988:534); pada waktu yang bersamaan terbit terjemahan Belanda dalam majalah *Orientatie* (nomor 26, November 1949; penerjemah R. Roolvink). Walaupun tanggal terbitan Belanda nominal lebih awal dari tanggal terbitan Indonesia, hal itu tidak berarti bahwa secara faktual teks Belanda mendahului teks Indonesia; pada masa yang sulit itu hampir semua majalah menemui bermacam-macam kesukaran dan biasanya terlambat terbit. Pada tahun yang sama, *Blora* juga terbit dalam kumpulan tiga cerita Pramoedya dengan judul *Subuh* (1950). Edisi ini yang dikutip di sini.
2. *Dia Jang Menjerah* pertama-tama terbit sebagai nomor ganda *Pudjangga Baru* (no, II / 12, bertanggal Mei 1950), namun terbitan itu pasti juga keluar dengan kelambatan, sebab cerita itu sendiri menurut informasi dari buku *Tjerita dari Blora* baru ditulis dalam bulan Juni 1950. Nomor *Pudjangga Baru* itu juga disebarluaskan secara lepas dengan sampul tersendiri. Cerita ini kemudian dimuat dalam kumpulan *Tjerita dari Blora* (1952). Edisi inilah yang dikutip dalam buku ini.
3. 'JAKARTA, 2 Mei 1950.

   Atas permintaannya pada menteri PPK Abu Hanifah, ditempatkan di Balai Pustaka sebagai redaktur Balai Pustaka bagian Kesusastraan Modern dengan gaji Rp 204,00. Dua hari kemudian meninggalkan pekerjaan menuju ke Blora karena ayah sakit keras, yang berakhir dengan meninggalnya (diceritakan dalam BUKAN PASAR MALAM). Seorang adik perempuan dan suaminya, seorang sersan mayor TNI pun menderita sakit yang

sama: tbc. Seorang adik tertua, sersan CPM menderita invalid dalam *clash* antara pasukan pemerintah dengan pasukan merah (diceritakan dalam DIA YANG MENJERAH), sehingga praktis semua adiknya menjadi tanggung jawabnya seperti pada bulan-bulan pertama pendudukan Jepang, pada th. 1942. Kewajiban baru terhadap adik-adik ini pula yang saban kali menerbitkan bentrokan dalam rumah tangga. 'Otobiografi I; lihat juga dalam *Brieven*, misalnya hlm. 182-183. *Bukan Pasarmalam* pertama-tama terbit dalam majalah *Indonesia*, dengan tanggal Juni 1950, kemudian pada tahun 1951 sebagai buku tersendiri pada Balai Pustaka. Sejak edisi pertama *pasarmalam* dieja sebagai satu perkataan.

4. Lihat hlm. 265, 268, 272, 279, 340.
5. Lihat hlm. 15. *Pemuda* oleh orang Belanda pada masa itu dipakai sebagai kata yang negatif, semacam *pemberontak* atau *pengacau*, sama dengan *pelopor*.
6. Bagi pembaca Belanda ungkapan ini mengandung ketakesaan yang lucu efeknya, sebab dalam bahasa Belanda kata *kusje* berarti 'ciuman'.
7. Lihat hlm. 17. Permadi dan Subodro nama lain untuk Arjuna dan kekasihnya dalam wayang.
8. Pembaca mungkin berpikir pengarang di sini dengan sadar menyimpang dari kenyataan, sebab kita tahu bahwa Pramoedya adalah anak sulung. Namun dua anak fiksional yang gugur di Birma mungkin sekali berdasarkan dua 'anak angkat' atau anak kos yang tumbuh dalam keluarga ayah dan ibu Pramoedya. Saya teringat juga akan keluarga si aku dalam cerita *Kemudian Lahirlah Dia* (lihat Bab 2).
9. Lihat *Blora* (hlm. 12-13). Nama-nama ini betul nama ibu Pramoedya dan adik bungsunya, seperti ternyata dari *Brieven* (hlm. 15, 105). Dalam *Bukan Pasarmalam* juga disebut kuburan ibu dengan bayinya (hlm. 103).
10. Adik nomor dua kita temukan pada hlm. 24 dan 39, seorang laki-laki yang menjadi prajurit. Nomor tiga adalah perempuan yang sudah kawin, ia sakit (hlm. 24), namun kemudian ia ikut ke rumah sakit (hlm. 74). Adik nomor empat (hlm. 22) baru kemudian ternyata perempuan (hlm. 24, 75, 80). Pada hlm. 25 kita bertemu dengan adik bungsu; pada hlm. 28 masih ada seorang adik lagi yang belum dewasa, yang pada hlm. 34 ternyata nomor tujuh. Nomor lima baru muncul pada hlm. 76, sekali lagi pada hlm. 87. Nomor enam tidak ada. Juga tidak ada adik pertama (dari *Brieven*, hlm. 112, kita tahu bahwa adik nomor satu dalam keluarga Pramoedya ikut dengan Pramoedya ke Jakarta, jadi mungkin tidak ada di Blora pada masa cerita ini berlangsung). Akhirnya masih ada adik yang paling bungsu yang meninggal pada umur muda, yang dapat diidentifikasikan dengan bayi yang meninggal bersama dengan ibu. Cara Pramoedya menunjukkan adik-adik si aku pencerita menimbulkan masalah yang cukup pelik bagi penerjemah ke dalam bahasa Belanda (dan Barat pada umumnya), sebab mau tak mau pemakai bahasa Belanda harus membedakan gender dan

memilih antara *broer* dengan *zus*, atau dengan kata ganti *hij, zijn* dengan *zij, haar* bila merujuk pada tokoh-tokoh itu, jadi lewat bahasanya terpaksa menentukan jenis kelamin adik-adik yang dalam bahasa Indonesia tidak diungkapkan.

11. Pramoedya 1984: 63.
12. Lihat Bab 1.
13. Konflik generasi itu sudah ditemukan dalam *Ditepi Kali Bekasi* dan akan muncul lagi dalam *Keluarga Gerilja* dan *Korupsi.*
14. Lihat Hatley, *Blora revisited* (1980).
15. Lihat Teeuw (1988a), untuk pengupasan panjang mengenai *Canting*. Cerita Umar Kayam *Sri Sumarah* pertama kali terbit bersama dengan *Bawuk* dalam buku *Sri Sumarah dan Bawuk* (1975), kemudian diterbitkan kembali bersama cerita lain dalam *Sri Sumarah dan Cerita Pendek Lainnya* (1986).

Bab VI: Keluarga Gerilya dalam Kota

1. "Jalan Kurantil No. 28" yang terbit dalam kumpulan cerpen *Subuh* (1950), menurut data dalam buku Kratz (1988) tidak pernah diterbitkan tersendiri.
2. Hlm. 30. Ungkapan 'ayunan kemanusiaan' untuk keluarga diulang lagi pada hlm. 31.
3. Lihat kutipan panjang dalam Bab 14.
4. Lihat *De Nieuwsgier*, 24 Januari 1951.
5. Pramoedya (1984: 64).
6. Pramoedya (1984: 64-66).
7. Cerita ini menurut Pramoedya sendiri (1984: 66) dulu dimuat dalam *Mimbar Indonesia* 1948 (tidak disebut dalam Kratz 1988), kemudian diterbitkan kembali dalam kumpulan *Percikan Revolusi*; kutipan cerita ini diambil dari edisi pertama kumpulan tersebut (1950).
8. Bandingkanlah *Keluarga Gerilja*: 'ia harus mati [...]. Ia *harus* dan *harus mau* dibunuh [...]. Ia harus mati. Ia harus mau dibunuh' (hlm. 101). Dalam bab ini *Keluarga Gerilja* dikutip menurut edisi pertama (1950).
9. *Pertjikan Revolusi* (1950: 101). Dalam terbitan kedua kata *bisanya* diganti oleh *biasanya.*
10. Angka tahun terbukti dari awal cerita (hlm. 8) dan juga dari tulisan pada kuburan Sa'aman (hlm. 225). Pada tahun itu penjajahan Belanda di Jakarta memang telah terkonsolidasi sesudah aksi militer tahun 1947, diikuti oleh 'pembersihan', walaupun tidak berarti bahwa gerilya kota telah samasekali dimusnahkan.
11. 'qua inhoud exemplarisch [...] voor het merendeel van de revolutieliteratuur, geschreven door een schrijver die qua visie exemplarisch mag heten voor de levensvisie van de revolutionaire jengeren' (Mairer 1990: 228).
12. 'dit boek (lijkt) er als geen ander in geslaagd de geest, het levensgevoel van de Angkatan '45 te verwoorden: de haat tegen de Hollanders, de

heroïek, de idealen, de vitaliteit, het cynisme over gezag en macht' (Maier, id.: 230).

13. Foulcher (1995?)
14. Lihat Heinschke (1993).
15. Lihat kupasan cerpen *Dendam* dalam Bab 4.
16. Teks kartu-kartu pos yang lebih lengkap sebagai berikut:
    1) Kau pernah menyurati agar aku menyatakan kau telah dewasa. Kalau itu yang kau kehendaki, dan sudah memerlukan, tentu aku tidak ada keberatan apa-apa, asal jangan sekali-kali kau sampai menyinggung kehormatan keluargamu, dirimu sendiri dan namamu, nama ayahmu dan saudara-saudaramu. Sebagai anak pertama kau adalah pembawa kebesaran bagi keluarga. Kalau kau jelek, adik-adikmu hanya akan mengikuti contohmu. Karena itu harapanku pada dirimu sangat besar. Kau sudah dewasa. Maka setiap hari kau harus belajar, biar pun hanya untuk dua atau satu jam, biar pun kau sudah berumahtangga, dan agar kau mengikuti koran dan majalah yang baik. (tanggal 21.5.76)
    2) Jadi Y. sudah belajar membaca tulisan Arab? Papa senang sekali mengetahui, apalagi kalau Y. suka belajar bahasa Arab, Papa lebih senang lagi. Sekarang Y. sudah mulai membantu Mama kerja. Ya, memang harus begitu. Siapa yang harus membantu Mama kalau bukan anaknya sendiri? Bukankah orang lain takkan mau membantu. Belajar yang rajin dan bekerja yang rajin juga. Kau bukan anak orang kaya, Y. Betapa akan senangnya Papa kalau anaknya pandai-pandai dan juga cekatan bekerja. Barangsiapa rajin belajar dan bekerja sejak kecil, kelak akan hidup senang karena tak perlu tergantung pada orang lain. (tanggal 11.4.75)
    3) R., pada penerbit Balai Pustaka ada diterbitkan karangan Hector Malot. Judulnya *Sebatang Kara*. Bacalah buku itu. Waktu papa di klas V buku itu sudah dua kali Papa baca. Betul, ya, baca? R. harus banyak membaca buku-buku yang bagus. Jangan ada yang membaca komik! Ingat!. (tanggal 11.4.75)
    4) Bersama dengan suratmu datang juga surat adik-adikmu dan Mama. Pimpin dan perhatikan cara adik-adikmu menyusun kalimat dan menulis yg tertib. Atur supaya semua adikmu menulis buku harian, terutama R., karena dia punya bakat menulis. Sediakan buku terjemahan-terjemahan dari pustaka dunia. Dan kau sendiri juga harus mengikuti buku-buku sosial. *Lintasan Sejarah Dunia* karangan J. Nehru harus kau ketahui benar, biar padanganmu jadi luas, tidak dipagari oleh ilmu eksak semata. Pimpin adik-adikmu sehingga jadi intelektuil berbudi. Papa merasa sangat berbahagia karena anak-anaknya mencintainya. Pada kalian Papa hanya bisa memberikan nama, nama Ananta Toer. Kembangkan nama itu dengan kebaktian yang mendalam pada Indonesia, sejarah dan keabadiannya, dengan kecakapan dan bidang ma-

sing-masing. Kau bisa, mampu, dan sukses untuk kau dan kalian. (tanggal 21.3.75)

Sudah tentu kartu-kartu pos yang singkat ini, yang dikirim dengan izin para pembesar, dan yang harus memenuhi aturan-aturan yang ketat, tidak boleh dikacaukan dengan *Surat-Surat* yang pernah dikumpulkan dalam jilid 2 *Nyanyi Tunggal Seorang Sunyi*. Tentang surat yang panjang-panjang ini, lihat Bab I, catatan 3.

17. *Lemari Antik* untuk pertama kali diterbitkan dalam mingguan *Mimbar Indonesia*, tahun 1949, nomor 43/44, kemudian dimuat dalam *Pertjikan Revolusi*. Versi inilah yang dipakai dalam buku ini.

Bab VII: Manusia Bubu

1. Dalam buku ini kutipan diambil dari cetakan pertama *Pertjikan Revolusi* (1950). Pembaca dirujuk pula pada karangan Keith Foulcher, berjudul 'The early fiction of Pramoedya Ananta Toer' (1993a).
2. Tentang penahanannya, Pramoedya memberitakan dalam *Catatan* (1959) sebagai berikut:

   'Jakarta, 17 Juli 1947.

   Aksi militer pertama. Seluruh milik Republik Indonesia yang ada di Jakarta disita oleh tentara Belanda. Mendapat order dari atasannya untuk mencetak dan menyebarkan pamflet-pamflet dan majalah perlawanan. Tertangkap oleh marinir Belanda dengan surat-surat bukti di dalam kantongnya. Disiksa oleh satu peleton marinir, totok, indo, dan Ambon. Barang-barang di rumah disita. Dimasukkan ke dalam tahanan tangsi marine di Gunung Sahari dan tangsi Polisi Militer di Jagamonyet (seperti diceritakan dalam "Gado-gado" dan "Anak Masa" (PERTJIKAN REVOLUSI), akhirnya masuk penjara Bukitduri tanpa proses yang wajar. Kemudian berturut-turut di Bukitduri dan Pulau Edam (Damar).'

   Sebenarnya aksi militer Belanda tersebut dimulai pada 21 Juli. Cerita berjudul *Anak Masa* belum ditemukan; yang dimaksudkan mungkin sekali cerita *Masa*, yang juga dibicarakan dalam bagian akhir bab ini.
3. Tentang Baudelaire, misalnya, lihat Teeuw (1984: 334-335).
4. Nampaknya juga tidak pernah terbit terjemahan dalam bahasa Eropa, kecuali bahasa Belanda dengan judul *In de Fuik* (Breda 1994). Judul Belanda ini diambil dari ungkapan *manusia bubu* dalam kata pembuka dan dari judul bagian pertama roman *Bubu*.
5. Perhatikan kata *dongeng* yang seakan-akan menekankan aspek fiksional cerita tentang Bukit Duri itu!
6. Ingatlah akan *Hikayat Kalila dan Damina*, rangkaian cerita si Kancil (*Hikayat Pelanduk Jenaka*), *Hikayat Bakhtiar*, *Hikayat Bayan Budiman*, dan lain-lain.
7. Nampaknya di sini terjadi kekacauan dalam kepala Pramoedya (atau

Abas?!): tidak ada tulisan Walter Scott yang berjudul *Citizen Tom Payne*. Tom Paine terkenal sebagai tokoh sejarah yang hidup dalam paro kedua abad ke-18; ia orang Inggris yang terkenal karena memihak orang Amerika dalam perang kemerdekaannya (1776); ia menulis beberapa pamflet dan buku yang sangat berpengaruh dalam situasi politik pada masa itu. Kemudian ia juga terlibat dalam revolusi Perancis (1789) dan menulis buku yang membenarkan revolusi itu, serta buku lain mengenai *The rights of man*. Namun menurut pengetahuan saya, Tom Paine itu tidak memainkan peran dalam masalah perbudakan di Amerika. Menurut kesan saya, gambar budak hitam di Amerika, yang diperjualbelikan sebagai binatang, dalam otak Abas (Pramoedya?!) berasal dari roman terkenal *Uncle Tom's Cabin*, tulisan Harriet Beecher Stowe, yang dengan gagah memperjuangkan nasib budak hitam di Amerika, dengan tokoh utamanya seorang budak bernama Tom; dari mana datangnya istilah *Citizen* dalam hubungan ini kurang jelas. [Pak Ajip Rosidi menyarankan bahwa mungkin Pramoedya mendapat *Citizen* dari film *Citizen Kane* Orson Welles yang terkenal.]

8. Pramoedya Ananta Toer (1995: 85). Bandingkan pula surat-surat Pramoedya kepada anak-anaknya tentang perlunya mereka membaca buku yang baik (Bab 6 buku ini).
9. Ia lahir di Kamal, Madura, jadi sterotip tentang orang Madura sebagai tukang pukul terbukti lagi.
10. Lihat khususnya II (hlm. 84-91).
11. Kutipan ini dari karangan pengeritik dan esais terkenal Belanda Kees Fens, yang dipakai sebagai moto untuk versi awal buku ini dalam bahasa Belanda.
12. Dikutip dari *Pertjikan Revolusi* (1950, hal. 105). *Masa* untuk pertama kali terbit dalam majalah *Mimbar Indonesia* 3.39, 1949:17-20 (Kratz 1988: 534).
13. *Kawanku Sesel* pertama kali terbit dalam majalah *Mimbar Indonesia* 3.39, 1949: 17-20 (Kratz 1988: 534).
14. *Pertjikan Revolusi* (1950: 107). Nampaknya cerita ini tidak pernah terbit sebelumnya.

Bab VIII: Kemerdekaan yang Sia-sia

1. Cerita itu ditulis dalam tahun 1956 dan pada tahun yang sama diterbitkan dalam majalah *Kisah* (Kratz 1988).
2. *Berita dari Kebayoran* ditulis pada bulan Januari 1950 dan untuk pertama kali terbit dalam majalah *Mimbar Indonesia* (Mei 1951).
3. Semua kutipan diambil dari edisi pertama *Tjerita dari Djakarta* (1957). Dalam kutipan ini 'melacurkan diri' yang dipakai tentang lelaki pasti berarti 'mengunjungi pelacur', bukan melacurkan diri untuk homoseks.
4. Cerita ini ditulis dalam bulan Juli 1950, dan terbit untuk pertama kali sebagai cerita tersendiri dengan judul *Idrus Mendapat Ilham* dalam majalah

Indonesia (Kratz 1988). Teksnya yang agak berbeda dengan yang diterbitkan dalam *Tjerita dari Djakarta* rupa-rupanya dimaksudkan sebagai bab pertama sebuah novel *Limaratus Meter dari Istana*, tetapi roman itu tidak pernah diselesaikan.

5. Teks mengatakan: 'Dan sadarlah ia bahwa ia seorang komunis dengan tidak mengetahui ujung dan pangkal' (hlm. 32). Kalimat ini tidak ada dalam versi cerita ini dalam majalah *Indonesia*, entah apa sebabnya.
6. Cerita itu ditulis di Amsterdam pada tahun 1953 dan terbit sebagai cerita bersambung dalam majalah *Aneka* (1956, lihat Kratz 1988).
7. Ditulis dalam bulan Desember 1955 dan untuk pertama kali terbit dalam majalah *Kontjo* (1956, Kratz 1988: 535).
8. Karangan Anderson berjudul '*Sembah-sumpah*: the politics of language and Javanese culture' yang pertama kali terbit pada tahun 1984, kemudian dimuat dalam kumpulan karangan *Language and Power. Exploring Political Cultures in Indonesia* (1980: 194-237, khususnya 219-221).
9. Tentang ungkapan *ketiban pulung* yang dipakai di sini, lihat juga Bab 14 dan Teeuw (1995).
10. Cerita ini pertama kali terbit dalam mingguan *Mimbar Indonesia*, 2,3.4 (1950, lihat Kratz 1998: 535).
11. Anderson (1990: 221-223).
12. Memang saya tidak dapat memahami mengapa 'this splendid tirade' (Anderson 1990: 223) hanya dapat dihayati dan dinikmati sepenuhnya oleh pembaca Jawa. Tradisi genealogi yang dicemoohkan dalam bagian awal cerita ini sama kuatnya dalam semua sastra tulisan Indonesia, entah Sunda, Bali, Bugis, Batak, dan lain-lain, bahkan dalam tradisi-tradisi oral, sehingga parodinya dapat dialami oleh setiap pembaca Indonesia, sama dengan pembaca Barat seperti Anderson sendiri. Di samping itu harus dikemukakan bahwa latar cerita ini Betawi, bukan khas Jawa.
13. Cerita ini, yang tidak ada tanggalnya, pertama kali terbit dalam majalah *Roman* 9.3 (1956, lihat Kratz 1988: 535).
14. Nama Corrie mengingatkan kita pada roman Abdoel Moeis *Salah Asuhan* (1928), yang juga mementaskan gadis Indo bernama Corrie yang menyesatkan cendekiawan Indonesia Hanafi, dan menjauhkannya dari tanggung jawabnya sehingga ia menjadi pengkhianat bangsanya sendiri.
15. Cerita ini yang tidak bertanggal pertama kali diterbitkan dalam majalah *Roman* 6.3 (1956, lihat Kratz 1988: 535).
16. Ditulis pada tahun 1956, dan pertama kali terbit dalam keluaran bulan Maret majalah *Roman*.
17. Cerita *Keguguran Calon Dramawan* dari kumpulan tersebut dibicarakan dalam Bab 11.
18. Cerita ini terbit dalam majalah *Kisah* (2.3, 1954).
19. Kedua cerita ini diterbitkan dalam majalah *Zenith* (masing-masing keluaran 3.9 dan 3.12, 1953).

20. Buku ini terbit sebagai keluaran *Mimbar Penjiaran Dunia*. Penerbitan ini didirikan oleh 'Literary and Features Agency *Duta*', perusahaan yang didirikan oleh Pramoedya pada 1952. Menurut 'perkenalan' yang mendahului roman, terbitan ini merupakan manifestasi pertama dari 'cabang baru' Agency itu, setahun sesudah pendiriannya; karya sastra lain, asli Indonesia atau terjemahan, akan menyusul. Tujuannya yang khusus ialah menerbitkan bacaan murah bagi khalayak ramai. Tampaknya Pramoedya mau berikhtiar mengusahakan alternatif bagi penerbitan Balai Pustaka yang ditinggalkannya pada akhir 1951 sebagai karyawan. Kaitan antara dua peristiwa itu disarankan oleh berita yang memang sangat singkat dalam *Catatan* (1959): 'Keluar dari Balai Pustaka. Mendirikan 'Literary & Features Agency Duta'. Apa nasib selanjutnya Agency serta kegiatannya di bidang penerbitan tidak diketahui.

    Sambil lalu dapat dicantumkan bahwa pada halaman dalam sampul *Gulat di Djakarta* terdapat iklan *Jajasan Kerdjasama Kebudajaan*, yaitu cabang Jakarta dari *Sticusa* (*Stichting voor Culturele Samenwerking* antara Nederland dan Indonesia). Tak lama sesudah buku ini terbit, Yayasan itu menyediakan beasiswa bagi Pramoedya yang memungkinkannya berangkat ke Nederland untuk satu tahun (walaupun ia pulang setelah berada setengah tahun di Nederland).
21. *Korupsi* pertama kali terbit dalam rangka majalah dwibahasa berjudul *Chattulistiwa* yang diterbitkan oleh W. Fijn van Draat, pendeta gereja protestan (*geereformeerde kerk*) yang pada masa itu ditugasi bekerja di kalangan mahasiswa Indonesia di Nederland. Sejumlah seniman Indonesia memberi sumbangan kreatif pada majalah yang cukup baik tata letaknya itu, misalnya Iwan Simatupang. *Korupsi* dicetak sebagai buku pada percetakan G.A. de Weille & Zn di Weesp (tanpa tanggal, mungkin 1953), namun tidak diperdagangkan. Di Indonesia roman ini pertama kali terbit dalam majalah *Indonesia*, keluaran khusus (no. 5.4, 1954), kemudian diterbitkan kembali oleh Nusantara (1961). Profesor Denys Lombard menerjemahkan karya ini ke dalam bahasa Perancis (1981), sedangkan ada juga terjemahan Belanda (1983). Dalam buku ini kutipan diambil dari edisi Indonesia pertama di Nederland.
22. Cerita ini juga ditulis di Nederland, di desa Beekbergen, dekat Apeldoorn, dengan tanggal penyelesaiannya 'XII-1953'. Tidak diketahui mengapa Pramoedya pada waktu itu berada di desa itu. *Midah* diterbitkan oleh Nusantara, Bukittinggi-Jakarta, tanpa tahun; menurut pengarang sendiri tahunnya 1954 (*Katalog*).
23. Istilah 'kebulatan nafsu' cukup menarik; bandingkanlah 'kebulatan tekad', 'kebulatan suara'; pada halaman yang sama juga dipakai 'gudang nafsu'.
24. Dapat dirujuk pada karya C.M.S. Hellwig tentang 'kodrat wanita' yang antara lain mengupas roman ini (1994).
25. Dalam terbitan 1954 teksnya kacau; kutipan ini diperbaiki berdasarkan

edisi ketiga, namun kata 'merasa' tampaknya berlebihan.

26. Bentuk kata 'terniat' dalam kutipan di atas tidak dipakai secara kebetulan: bentuk *ter-* mengungkapkan sesuatu yang mau tak mau terjadi dan sudah final.
27. Dalam kata 'terlepas' sekali lagi terdapat awalan *ter-* yang menggabung unsur 'mau tak mau' dan 'telah terlanjur'.

Bab IX: Ideologi dan Kreativitas

1. Foulcher (1986, Bab 5, khususnya hlm. 130).
2. Adaptasi khas untuk pementasan diterbitkan oleh Dahlia, dengan judul *Orang-orang Baru dari Banten* (1959). Drama ini pertama kali dipentaskan di Medan pada tahun 1960.
3. Lihat Scherer (1981a: 184-186).
4. *Sekali Peristiwa di Banten Selatan*, hlm. 9.
5. Diterbitkan dalam majalah Lekra, *Zaman Baru* (no. 21/22, 1958).
6. Kumpulan itu berjudul '*Jang tak Terpadamkan* (kumpulan tjerita pendek', Jakarta: Jajasan Pembangunan, 1965.
7. Untuk peristiwa ini dapat dilihat, misalnya, Bloemberger (1935: 70-71).
8. Bandingkanlah kalimat-kalimat penghabisan *Bumi Manusia* (hlm. 354), di mana Minke berbisik 'Kita kalah, Ma'; tetapi Nyai Ontosoroh membalas: 'Kita telah melawan Nak, Nyo, sebaik-baiknya, sehormat-hormatnya.'
9. Dikutip *dari Surat-surat Kartini, Renungan tentang dan untuk Bangsanya*, penerjemah Sulastin Sutrisno (Jakarta: Djambatan 1979, hlm. 130-131; surat kepada Nona E. H. Zeehandelaar, 11 Oktober 1901).
10. Karya ini mula-mula terbit sebagai cerita bersambung dalam lampiran kebudayaan Lentera harian *Bintang Timur* pada tahun 1962-1965. Roman ini sebenarnya merupakan bagian pertama sebuah trilogi yang dua bagian berikutnya hilang naskahnya. Naskah untuk terbitan buku ini disunting oleh Joesoef Isak, atas dasar mikrofilm *Bintang Timur* yang disediakan oleh perpustakaan Australian National University di Canbera. Naskahnya penuh salah cetak dan baris atau bagian yang hilang atau terputus begitu saja sehingga penyunting 'terpaksa di sana-sini memperbaharui dan menulis kembali bagian-bagian tertentu [...] demi kejelasan dan kesinambungan cerita' (hlm. viii). Bahkan, menurut ceritanya sendiri, Joesoef dengan persetujuan Pramoedya juga mengadakan perubahan (perbaikan) dalam teks, khusunya nyanyian si Dul, pendongeng, yang terdapat dalam Bagian Tiga. *Gadis Pantai* terbit pada tahun 1987, lalu dilarang penyebarannya di Indonesia. Tak lama kemudian edisi Malaysia diterbitkan. Roman ini juga diterjemahkan ke dalam berbagai bahasa asing. Edisi Belanda (1989, dengan judul *Meisje van het Strand*) bahkan menjadi *bestseller* yang sering diulang cetak.
11. *Gadis Pantai* sepanjang roman ini ditulis dengan huruf besar, jadi berfungsi

sebagai nama orang. Hal itu diikuti dalam kupasan dalam buku ini.
12. Kutipan ini semuanya dari halaman awal roman.
13. *Blora*, dalam kumpulan *Subuh* (1950: 11-12). Lihat pembicaraan cerita ini dalam Bab 5 buku ini.
14. Pramoedya pernah memberi gambar neneknya yang menjadi model untuk nenek-nenek rekaannya dalam *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* bagian dua, lihat Bab I buku ini.
15. Hal ini akan dijelaskan dengan panjang-lebar dalam Bab 13.
16. Mangunwijaya secara cemerlang mengevokasi suasana di antara abdi dalem Mangkunegaran dalam Bab 2 roman *Burung-burung Manyar* (1981).
17. Kata seperti *diseret* dan *upeti* (hlm. 161) menyarankan perbudakan!
18. Lihat Hellwig, 1994, khususnya hlm. 82-91).
19. Dalam hubungan ini dapat disebut film dokumenter *Jalan Raya Pos* yang diciptakan oleh Bernard Ydis. Untuk film itu Pramoedya menulis esai historis tentang Jalan Raya Pos yang dibacakannya sendiri dalam film itu, (Pramoedya, 1996).
20. Abdi tuanya di sini memakai kata 'wejangan', yang sebenarnya berarti semacam ajaran suci dari raja atau guru. Dalam sastra klasik wejangan semacam itu sering diucapkan raja menjelang wafatnya.

Bab X: Sejarah Dicitrakan I

1. Jika perlu, kata *Bumi, Anak, Jejak,* dan *Rumah* merujuk pada empat jilid, masing-masing. *Bumi Manusia* dikutip menurut cetakan kedua.
2. Kata 'gatal' yang dipergunakan oleh Nyai untuknya (*Anak* hlm. 317), untuk pertama kali didengar oleh Minke pada kesempatan itu.
3. Tentang *nyai* sebagai tema atau motif dalam sastra kolonial maupun sastra pra-Indonesia, lihat misalnya Termorshuizen (1995); Hellwig (1994).
4. H. Kommer, *Tjerita Paina, Satoe anak gadis yang amat berboedi dan setiawan,* dimuat kembali dalam Pramoedya, *Tempo Doeloe* (1982: 317-329; lihat pengantar, hlm. 24-25).
5. Lihat *Anak* (hlm. 201).
6. Lihat *Bumi* (hlm. 28-29), dan bandingkan *Anak* (hlm. 16) ketika si aku merenungkan arti dan fungsi nama orang.
7. *Bumi* (hlm. 1).
8. Ada satu paragraf (yang kedua pada hlm. 88), yang diselipkan dalam cerita ibu yang tampaknya diceritakan lagi oleh Annelies, tanpa tanda formal lain, kecuali kata *mama* yang dipakai lagi untuk Ibu sebagai persona ketiga. Di sini memang diharapkan tanda kutip atau petunjuk lain agar pembaca jangan tersesat!
9. Tentang politik asosiasi yang dibela oleh cendekiawan Belanda seperti Snouck Hurgronje pada dasawarsa-dasawarsa awal abad ini dapat dibaca, misalnya, buku R. v Niel berjudul *The Emergence of the Modern Indonesian*

Elite (1960). Mungkin sekali pengetahuan tentang ide-ide asosiasi yang diandaikan pada dua gadis Belanda itu pada tahun 1898 agak bersifat anakronisme!

10. Dalam Bab 14 soal bahasa dalam roman ini akan dibicarakan dengan panjang-lebar.
11. Dimuat dalam *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (hlm. 34-41).
12. Kata-kata ini dipakai Minke (hlm. 21, 26, 42).
13. Dalam catatan pada halaman roman ini juga dijelaskan bahwa kata 'kriminil' pada masa itu sering dipakai dalam berbagai diskusi! Kemudian kata ini muncul lagi: ketika Minke ingin pergi ke Betawi untuk meneruskan pelajarannya, ia diperingatkan oleh Nyai akan perkataannya sendiri: 'melarikan diri adalah kriminil' (*Anak*, hlm. 225).

Bab XI: Sejarah Dicitrakan II

1. Lihat *Sang Pemula* (1985).
2. Pramoedya (1985: 43-46).
3. Id. hlm. 83.
4. Sedikit informasi tentang Siti Soendari dapat dibaca, misalnya, dalam buku Cora Vreede-de Stuers mengenai pergerakan wanita Indonesia, yang antara lain menulis (1960: 63-64): 'Siti Soendari, a capable and intelligent woman also belonging to the aristocracy of Java. She had also contributed one article to the Commision's Report on the improvement of the Indonesian woman'; maksudnya Panitia yang pernah mengadakan penelitian tentang kekurangmakmuran [eufemisme untuk kemiskinan!] orang Jawa (*Onderzoek naar de Mindere Welvaart*). Judul karangan itu "Javaaansche volk niet spoedig vooruitkomen als de Javaansche vrouw onwetend blijft' (bangsa Jawa tidak bisa maju dengan cepat selama wanita Jawa tidak mendapat pendidikan). Vreede meneruskan: 'Later on, in the midst of the women's movement, she remained very active.' Data-data mengenai kunjungan Siti Soendari ke Nederland dapat dibaca dalam boekoe Poeze tentang orang Indonesia yang pernah mengunjungi Nederland (1986: 112, dengan foto Siti Soendari yang diambil dari majalah *Nederlandsch Indië Oud en Nieuw*, hlm. 111).
5. Peristiwa Fientje de Fenix sudah pada 1923 disyairkan oleh Tan Boen Kim (1923), lihat Claudine Salmon (1983: 463). Pramoedya nampaknya kenal syair itu yang disebut dalam tulisannya mengenai 'Sastra Asimilatif: Sastra Pra-Indonesia' (Lentera, *Bintang Timur* 1 Desember 1963). Baru-baru ini 'tragedi Hindia' itu dihidupkan kembali oleh Peter van Zonneveld (1992) dalam buku kecil yang cukup menarik.
6. Ungkapan 'gumpalan-gumpalan hitam bermunculan dalam antariksa hati' juga terdapat dalam adegan sebelumnya (hlm. 234).
7. Kousbroek, dalam karangan dalam harian Belanda (1991).

8. Lihat *Perjanjian Baru, Injil Lukas* 1.52.

Bab XII: Menahan Arus Balik

1. Pada tulisan Pramoedya yang tidak diterbitkan, berjudul *Karya Tulis, Larangan dan Penghancuran,* yang ditulis di Jakarta pada 30 Agustus 1981, dilampirkan 'Daftar buku & naskah yang diperiksakan' di Buru pada bulan September/Oktober 1979. Satu-satunya buku sejarah Indonesia yang terdapat pada daftar itu adalah H.J. de Graaf, *Geschiedenis van Indonesië* [1949]. Di samping itu ada buku sejarah umum, berjudul Highroads of History, buku Müller Krüger, *Sejarah Gereja di Indonesia* dan dua buku tentang bahasa dan sastra Jawa.
2. Lihat *Pararaton* (1920: 125, 137).
3. Terjemahan teks Jawa Kuno: 'tiga tahun kemudian terjadi lagi *kang paregreg'* terjemahan Belanda 'een krijg'; pada akhir cerita tentang konflik itu diberi penanggalan: 'pada waktu *paregreg agung* 1328 çaka' (*Pararaton* hlm. 39, terjemahan hlm. 177).
4. Tentang *Paregreg* dapat dibaca juga dalam Berg (1962: 108).
5. Dalam buku *Hoa Kiau di Indonesia* (1960) Pramoedya menceritakan bahwa sumber cerita cetbang didapatinya dalam buku Jawaharlal Nehru *Glimpses of World History,* yang dikutipnya sebagai berikut: 'Sesungguhnya ekspedisi Tionghoa akhirnya menjadikan Jawa atau kemaharajaan Majapahit lebih kuat. Ini disebabkan oleh karena orang Tionghoa mendatangkan senjata api ke Jawa, dan agaknya oleh senjata api inilah datang kemenangan berturut-turut kepada Majapahit.' Nama cetbang nampaknya ciptaan Pramoedya sendiri.
6. Lihat *Nāgarakrtāgama* 72.2 dan 3 (1960-1963, I hlm. 56 dan III hlm. 84); di tempat lain ia disebut 'sang apatih Pu Nāla' (31.5). Namanya dengan beberapa gelar kehormatan juga tercantum dalam prasati Batur, lihat edisi *Nāgarakrtāgama* yang sama I (hlm. 113) dan III (hlm. 163). Baru-baru ini terbit terjemahan *Nāgarakrtāgama* yang baru, dalam bahasa Inggris yang baik, oleh Dr. Robson dengan judul *Desawarnana* (1995). Dalam *Pararaton* nama Nala tidak terdapat. Ekspedisi ke Dompo juga tercantum dalam *Pararaton* sebagai *Padhompo,* tanpa nama Mpu Nala (*Pararaton* hlm. 37).
7. Masalah sejarah Jawa pada bagian kedua abad ke-15 sangat ruwet; pembaca yang berminat dirujuk pada karangan Noorduyn tentang 'Majapahit in the fifteenth century' (1978).
8. Tomé Pires (1944, khususnya mengenai Tuban hlm. 189-192). Lihat juga H.J. de Graaf (1952).
9. Djajadiningrat (1931: 74). Peristiwa ini juga tercantum dalam berbagai sumber Portugis.

Bab XIII: Kepangarangan: Hikmat dan Amanat

1. Cerita yang cukup panjang ini pertama kali diterbitkan sebagai serial dalam majalah *Spektra* (Kratz 1988: 534), kemudian dimuat dalam *Tjerita dari Blora*; kutipan diambil dari edisi pertama (1952: 179-224).
2. Seperti diketahui aliran terus terang diwakili oleh Angkatan 45, khususnya penulis prosa Idrus.
3. Cerita ini diterbitkan dalam *Tjerita dari Djakarta* (1957: 70-86).
4. Tidak kebetulan kumpulan cerita *Tjerita dari Djaharta* ada subjudulnya *Sekumpulan karikatur keadaan dan manusianja.*
5. Laporan tentang Simposium itu dapat dibaca dalam majalah *Cultureel Nieuws Indonesië* (edisi 30, 1953) yang diterbitkan oleh *Sticusa*. Lihat juga Bab 1 buku ini.
6. Dimuat dalam majalah Jakarta *Indonesia* (tahun 8, edisi 6, 1956). Kupasan yang agak panjang diberikan dalam Teeuw (1964).
7. Hubungan antara biografi dan sastra dalam hal ini juga berliku-liku. Kalau betul cerita ini baru ditulis dalam 1956, maka pada masa itu hubungan Pramoedya dengan Maimunah telah mapan, mereka kawin, dan ia juga mendapat pengakuan dengan undangan memberi ceramah pada forum terkemuka, Fakultas Sastra U.I. (Desember 1954). Namun krisis mental, khususnya tentang tempatnya dalam spektrum sastra Indonesia modern, antara Gelanggang dan Lekra, memang masih berlangsung sampai akhir 1956, lihat Scherer (1981, terutama Bab VI) dan Heinschke (1993, Bab 6).
8. Dimuat dalam *Tjerita dari Djakarta* (1957: 138-147), ditulis tahun 1956.
9. Selanjutnya dalam cerita ini pencerita terus menyebut protagonisnya 'tokoh kita'. Istilah ini dalam sejarah sastra Indonesia menjadi terkenal oleh roman-roman Iwan Simatupang, seperti misalnya *Ziarah*, yang ditulis dalam tahun enampuluhan, tetapi baru diterbitkan pada awal tahun tujuhpuluhan. Jadi, Pramoedya sepuluh tahun mendahului Iwan dengan 'inovasi' ini! Tentang roman-roman Iwan baru-baru ini terbit buku yang menarik, ditulis oleh Monika Wizeman (1995).
10. Lihat misalnya Mieke Bal (1980). Tentang perspektif dan fokalisasi banyak ditulis. Pengantar yang baik terdapat dalam buku Jan van Luxemburg dan kawan-kawan, *Tentang Sastra* (1989).
11. Ada kecualinya, misalnya penulis menceritakan hal-hal pada saat ia melihat kejadiannya, atau menulis emosi atau pikiran yang muncul pada saat itu juga.
12. Kutipan ini diambil dari cetakan pertama *Tjerita dari Blora* (1952). Dalam edisi 1994 diadakan beberapa perubahan, yang tidak penting untuk uraian dalam teks.
13. Dalam bab berikut perbedaan bahasa Indonesia dan Barat, dan akibatnya untuk struktur kesastraan dan masalah penerjemahan akan dibicarakan lebih lanjut.

14. Tentang tegangan, dalam berbagai bentuk, sebagai faktor esensial bagi penilaian karya sastra dan tentang bagaimana tegangan itu dapat dilaksanakan dapat dibaca dalam Teeuw, *Sastra dan Ilmu Sastra* (1984), bab akhir. Lihat juga Teeuw (1982).
15. Penggunaan bahasa Indonesia oleh Pramoedya akan dibicarakan dalam bab berikut.
16. Namun, peristiwa yang diceritakan Kartini diromantiskan Pramoedya, entah sadar entah tidak. Dalam November 1899 Kartini menulis kepada Nyonya Ovink: 'kemarin dulu kami berhari minggu pagi yang amat sangat menggembirakan'. Apa halnya: ayahnya ketika pesiar keliling kota Jepara bertemu dengan beberapa perwira laut dari kapal Belanda *Edie;* mereka sedang berjalan-jalan. Ayah kemudian mengundang mereka mengunjungi kebupaten, dan mengajak anak perempuannya hadir pada pertemuan itu, yang bagi mereka merupakan peristiwa yang luar biasa dan menggairahkan. Sayang sekali, demikian tulis Kartini, komandan kapal itu tidak mungkin memenuhi keinginan perwira itu untuk mengulangi kunjungannya ujung minggu berikut (Kartini 1979: 20-21). Pramoedya mengubah kapal itu menjadi 'H.M.S. [Her Majesty's Ship] Sumatra', dan mereka-reka kunjungan gadis itu ke kapal perang Belanda di mana mereka 'disambut dengan segala kebesaran dan kehormatan' (*Anak,* hlm. 324-5).
17. Di sekitar 1900, di Afrika Selatan meletus perang antara orang Inggris dan penduduk turunan Belanda yang menyebut dirinya 'Boeren' dan yang berjuang keras mempertahankan kemerdekaannya terhadap imperialisme Inggris. Rakyat dan pemerintah Belanda memihak orang Boeren itu dan banyak sukarelawan dari Nederland ikut dalam perang itu.
18. Lihat Pramoedya Ananta Toer, *Sang Pemula* (1985).
19. Pramoedya Ananta Toer, *Tempo Doeloe* (1982). Dalam 'Antologi sastra pra-Indonesia' ini Pramoedya menerbitkan kembali sejumlah cerita Melayu dari masa pergantian abad, dengan kata pengantar yang cukup menarik tentang peran awal bahasa Melayu sebagai 'pra-Indonesia' dan dengan data-data bio-bibliografi yang berharga.
20. Informasi tentang Hinne diperoleh dari Dr. Termorshuizen. Hinne juga terkenal sebagai inspektur polisi yang dalam perkara pembunuhan orang Belanda Wigman yang menghebohkan masyarakat Betawi memaksakan pengakuan si tertuduh Wangsa, yang kemudian dihukum mati dan dieksekusi (Termorshuizen 1993).
21. A. Heuken, *Historical Sites of Jakarta* (1982: 90-91).
22. *Beberapa Kumpulan Ceritera Epos Betawi (cukilan dari cerita rakyat Betawi)* dikumpulkan oleh Taufik Effendi dan Sutarjo (1979: 11).
23. Claudine Salmon, dalam bukunya tentang sastra Melayu-Cina, mencantumkan syair seorang bernama M. bin Moehamad Sentol, dengan judul *Rantjak Si Pitoeng*, yang dimuat dalam bunga rampai beberapa syair tahun tigapuluhan (Salmon 1981: 252, 459). Grijns mengutip dua teks, satu *gam-*

bang rancak (semacam balada) berjudul *Rancak Si Pitung* serta bait-bait terakhir syair tersebut tadi (Grijns 1991, II: 25-29). Dalam kedua teks ini Tuan Hinne tercantum sebagai komandan polisi yang bertanggung jawab atas kematian Si Pitung. Karangan populer yang resen menceritakan kembali riwayat Si Pitung bagi pembaca modern (Tanu Trh 1980). B. Koesasi barubaru ini menerbitkan teks pertunjukan lenong mengenai cerita Si Pitung, dengan kata pengantar (Koesasi 1992).

Bab XIV: Bahasa: Alat dan Tantangan

1. Lihat misalnya *Brieven* (1989:68).
2. Dapat disebut misalnya buku Pak Poeh yang disebut dalam Bab 12. Juga teks sejarah seperti *Babad Tanah Jawi* tak asing baginya. Pada masa muda Pramoedya juga sudah ada sastra Jawa modern, yang tidak hanya diterbitkan oleh Balai Poestaka, dengan majalah *Kedjawén* yang amat luas dibaca, melainkan juga oleh cukup banyak penerbit swasta. Tentang sastra Jawa modern, lihat antara lain buku George Quinn (1992) dan disertasi Sapardi Djoko Damono.
3. Orang yang memainkan peran penting dalam penstandaran bahasa Melayu adalah Ch.A. van Ophuysen, yang menulis tata bahasa pada tahun 1910, edisi kedua 1915. Dalam penetapan norma-norma itu beberapa tokoh Minang sangat berpengaruh sebagai penasihat Van Ophuysen. Lembaga yang teramat penting dalam propaganda bahasa Melayu resmi itu ialah Sekolah Guru (*Kweekschool*) di Bukittinggi (Fort de Kock); tidak kebetulan sebagian besar pengarang sastra Melayu / Indonesia sebelum perang terdiri atas 'guru bahasa Melayu' yang mendapat didikannya di Sekolah Guru itu. Jauh kemudian, sampai ke zaman merdeka, tokoh Belanda yang berpengaruh dalam mempertahankan standar lama, lewat tata bahasa yang mereka tulis, ialah E. Emeis dan A.A. Fokker.
4. Teksnya diambil dari cerita *Kemana??* (*Pertjikan Revolusi*, hlm. 78). Yang khas Melayu-sastra, misalnya, kata verbal turunan dari kata sifat seperti *menebal, melebat*. Fungsi *cuaca* sebagai kata sifat kini juga ketinggalan zaman.
5. Jangan dianggap bahwa dalam potensi bahasa Melayu kurang kaya daripada bahasa Jawa. Orang yang berpikir demikian sebaiknya membaca roman Malaysia, misalnya karangan Shanon Ahmad. Kebanyakan orang Indonesia terus-menerus memerlukan kamus untuk memahami karya semacam itu!
6. Kata Jawa seperti *bisa, wayang, bajul* dan entah berapa lagi, persis cocok dengan struktur bunyi kata Melayu. Hal yang sama benar untuk kebanyakan kata Sunda dan Melayu Betawi. Dalam bahasa Sunda terutama kata dengan vokal *eu* mungkin terasa asing: *geulis, peuyeum*. Dalam bahasa

Jawa sering ada *pepet* dalam suku kata terakhir yang dalam bahasa Melayu/Indonesia dahulu tidak ada: *sumber* dalam bahasa Melayu tinggi tidak dapat diterima. Tetapi aturan itu sudah lama tidak berlaku lagi bagi bahasa Indonesia. Dalam bahasa Belanda kata pinjaman dari bahasa Eropa lain biasanya tetap terasa asing, karena struktur bunyi bahasa-bahasa itu berbeda: misalnya *überhaupt* (Jerman), *enfin* (Perancis), *management* (Inggris).

7. Perbedaan antara Melayu-Betawi dan Indonesia-Jakarta dibicarakan dengan panjang-lebar dalam karya C.D. Grijns (1991). Buku ini juga memberi banyak informasi tentang pengaruh bahasa Jawa atas Melayu Betawi.
8. Benedict R.O.G. Anderson (1990: 219).
9. Abdul Chaer (1976: 383, di bawah *tiba*).
10. Ungkapan *ketiban ndaru* (yang searti dengan *pulung*) dalam bahasa Jawa sejak dahulu sudah dipakai dalam arti kurang spesifik: 'mendapat untung baik'. Dalam bahasa Indonesia arti positif dan negatif keduanya ada, menurut *Kamus Besar*, yang menjelaskan: '1 beroleh bahagia (anugerah, hadiah, pangkat, dsb.); kejatuhan bintang; 2 mendapat kemalangan (kesukaran) akibat pekerjaan orang lain'. Dalam Kamus Indonesia-Perancis karangan Labrousse diberi terjemahan 'recevoir une recompense inattendue' (menerima ganjaran tak terduga). Tetapi dalam bahasa Indonesia arti negatiflah yang dominan, misalnya 'Konsumen juga akhirya ketiban pulung', yaitu menjadi korban, membayar rekeningnya (*Tempo* 20.4.91).
11. Tentang masalah yang dibicarakan di sini lihat juga Teeuw (1995).
12. Wawancara dalam majalah *Tempo* (30.8.1980, hlm. 42/43).
13. Kata *philogynik* atau yang semacam itu tidak terdapat dalam kamus bahasa Belanda mana pun juga, walaupun etimologinya dari bahasa Yunani jelas: *philo* dengan arti 'cinta, mencintai' dan *gynik* berasal dari *gyne*, berarti 'perempuan'. Dalam *Oxford English Dictionary* memang terdapat kata seperti *philoginy*, *philogynist*, *philogynous* dan *philogyny* dari berbagai periode bahasa Inggris, tetapi tidak pernah menjadi kata yang lazim dipakai. Pramoedya nampaknya pernah mendengar atau membacanya.
14. Tidak mau dikatakan bahwa ada pertentangan tegas antara bahasa pop dan bahasa klasik; dalam cukup banyak roman pop juga sering terdapat permainan dengan rujukan pada konvensi-konvensi sastra lama!
15. Lihat *Corruption* (Korupsi) roman traduit de 1'Indonesien par Denys Lombard, Paris 1981 (cetakan kedua 1992); *Korruptie*, vertaling Hein Vruggink m.m.v. Henk Maier, Yolanda Schellinger. Amsterdam, 1983, diterbitkan kembali dengan judul *Corruptie*, Breda 1992.
16. Tetapi menurut informasi yang dapat dipercayai teks asli nyanyian itu tidak dianggap memuaskan oleh penyunting buku itu; dialah yang kemudian memperbaikinya!
17. Hal itu sebagian telah berlangsung dalam bahasa Indonesia, yang makin cenderung memakai *mancanegara* sebagai pengganti *luar negeri*.

Bab XV: Demi Keadilan dan Kemanusiaan

1. Lihat Clifford Geertz, *The religion of Java* (1960); buku itu tetap berwibawa, walaupun baik oleh peneliti Indonesia seperti Harsja W. Bachtiar dan Koentjaraningrat, maupun oleh berbagai ahli di luar Indonesia dilontarkan kritik yang tajam terhadapnya.
2. Lihat Scherer (1981a: 266).
3. Scherer (1981a: 273). Ia merujuk pada karangan Pramoedya berjudul 'Jembatan gantung dan konsepsi Presiden' dalam *Harian Rakyat* (28.2.1957); dalam esai itu Pramoedya 'asserted that the viewpoint of "DYM" is incorrect. He henceforth adopted the "progresive" stance taken by the politically minded characters in that story.' Cerita ini dibicarakan dalam Bab 5 buku ini. Perlu diperhatikan bahwa dalam cetakan ulang *Cerita dari Blora* (1994) teksnya tidak diubah; Diah pada halaman terakhir tetap berkata: 'Biarlah yang baik tetap baik. Kita berlima menyerah pada keadaan. Ya, kita menyerah. Tak guna lagi kita memberontak'.
4. Sejauh diketahui surat itu tidak pernah diterbitkan. Lihat juga Bab I, catatan 46.
5. Pramoedya Ananta Toer, *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (1995: 37-38).
6. *Jalan Kurantil no. 28* (hlm. 30); rumusan yang sejenis dapat dibaca pada hlm. 31. Bandingkan pula *Gado-Gado* (hlm. 65) dan pandangan Sa'aman tentang keluarga dalam *Keluarga Gerilja*.
7. Lihat pembicaraan cerita ini dalam Bab 2.
8. Julie Shackford-Bradley baru-baru ini (1996), berdasarkan teori modern tentang studi *gender*, menulis makalah tentang 'the significant presence of female characters and women's discourses' dalam *Karya Baru* dan tulisan Pramoedya lainnya.
9. Lihat kupasan dalam Bab 4.
10. Aveling (1969). Karangan itu juga terbit dalam terjemahan Indonesia dalam *Horison* (4.10: 292-295), dengan komentar penulis dan kritikus sastra Malaysia Shahnon Ahmad; pada tahun yang sama Goenawan Mohamad juga menulis tanggapan atas esai Aveling, yang kemudian dimuat dalam kumpulan esai berjudul *Seks, sastra, kita* (1980).
11. Buku klasik tentang kakawin Jawa Kuno ditulis oleh P.J. Zoetmulder dengan judul *Kalangwan* (1974). Kata judul itu sendiri merujuk pada kenikmatan cinta, keindahan alam, keberahian, kelepasan, semuanya konsep yang seakan-akan menjadi tunggal dalam penghayatan pujangga sastra. Buku itu juga diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia dengan judul yang sama.
12. Tentang mistik dalam sastra Jawa antara lain dapat dirujuk pada buku lain yang ditulis Zoetmulder (1935), aslinya disertasi, yang di-Indonesiakan dengan judul *Manunggaling Kawula Gusti* (199..). Sudah tentu ada juga cukup banyak karangan ilmuwan Indonesia dan lain-lain tentang pokok

ini. Tentang *Serat Gatholoco* dan *Serat Centhini* dapat dibaca, misalnya, karangan Profesor Anderson (1990: 271-298) yang juga mencantumkan cukup banyak pustaka yang lebih tua.

13. Kutipan dalam bahasa Indonesia disesuaikan dengan teks wawancara yang direkam.

DAFTAR PUSTAKA

I. Tulisan Pramoedya Ananta Toer

A. *Karya Fiksi*

1947 *Krandji-Bekasi Djatoeh*. Djakarta: The Voice of Free Indonesia, 90 pp. [diterbitkan kembali sebagai bagian akhir *Ditepi Kali Bekasi*, mulai Bab 9, lihat 1951].

1950 *Perburuan (sebuah tjeritera chajali)*. Djakarta: Balai Pustaka, 106 pp. [cet. kedua Perpustakaan Perguruan Kem. P.P. dan K. 1955; pada halaman judul: 'Tjerita jang dimahkotai hadiah I Balai Pustaka 1949'; cet. ketiga 1959; edisi baru Hasta Mitra 1994].

1950 *Keluarga Gerilja, Kissah keluarga manusia dalam tiga hari dan tiga malam*. Djakarta: Jajasan Pembangunan, 238 pp. [cet. kedua 1955; edisi baru Hasta Mitra 1996; dua bab pernah terbit terpisah, dengan teks yang agak berlainan: Bab 2, 'Fajar Merah' dalam *Gema Suasana* 3.1, 1950; Bab 5, 'Mencari anak hilang' dalam *Daya* 2.2, 1950].

1950 *Dia Jang Menjerah*. Djakarta: Pustaka Rakjat, 44 pp. [cet. kembali dari *Pudjangga Baru* Nomor Chusus, 11.11/12: 23-55; lihat di bawah 1952 *Tjerita dari Blora*].

1950 *Subuh, Tjerita-Tjerita Pendek Revolusi*. Djakarta: Jajasan Pembangunan, 67 pp. [cet. ketiga 1961; cet. keempat Bukittinggi-Djakarta: Nusantara 1963].

Isinya:
1. 'Blora' hlm. 5-26;
2. 'Jalan Kurantil No. 28' hlm. 27-40;
3. 'Dendam' hlm. 41-66.

1950 *Pertjikan Revolusi*, dengan Kata Pengantar H.B. Jassin. Djakarta: Gapura, 195 hlm. [pada hal ii tercantum: Tjetakan pertama Djuni 1950; cet. kedua 1957 Djakarta: Balai Pustaka].

Isinya:
1. 'Gado-gado' hlm. 9-76;
2. 'Kemana??' hlm. 77-83;
3. 'Kemelut' hlm. 84-96;
4. 'Masa' hlm. 97-105;
5. 'Orang baru' hlm. 106-127;
6. 'Kawanku se-sel' hlm. 128-141;
7. 'Kenang-kenangan pada kawan' hlm. 142-149;
8. 'Mencari anak hilang' hlm.150-166 [= Bab 5 *Keluarga Gerilja*];

9. 'Lemari antik' hlm. 167-176;
10. 'Jongos + babu' hlm. 177-195 [tidak ada dalam cet. kedua; juga dalam *Tjerita dari Djakarta*, dengan judul 'Jongos + babu, sejarah keluarga yang sangat panjang'].

1951 *Bukan Pasarmalam*. Djakarta: Balai Pustaka, 109 hlm. [juga diterbitkan dalam majalah *Indonesia* 1.6 (1950), hlm. 23-55; cet. kedua 1959; cet. ketiga 1964, Djakarta?: Jajasan Kebudajaan Sadar].

1951 *Ditepi Kali Bekasi I*. Djakarta: Usaha Penerbitan Gapura N.V., 207 hlm. [tercantum: 'Djakarta 13 Djanuari 1947 Tjetakan Pertama Februari 1951'; cet. kedua 1957, Djakarta: Dinas Penerbitan Balai Pustaka, 339 hlm.; cet. pertama berakhir pada hlm. 257 edisi kedua; dalam edisi kedua bagian *Krandji-Bekasi Djatoeh* ditambahkan; cet. ketiga 1965; edisi baru 1996 Hasta Mitra].

1951 *Mereka jang dilumpuhkan*, 2 bagian. Djakarta: Balai Pustaka, 286 + 296 hlm.

1952 *Tjerita dari Blora*. Djakarta: Balai Pustaka, 368 hlm. [Kata pengantar H.B. Jassin; cet. kedua 1963 Djakarta: Balai Pustaka; cet. ketiga 1989 Kuala Lumpur; edisi baru Hasta Mitra 1994].

Isinya:
1. 'Yang sudah hilang' hlm. 13-44;
2. 'Yang menyewakan diri' hlm. 45-58;
3. 'Inem' hlm. 59-74;
4. 'Sunat' hlm. 75-86;
5. 'Kemudian lahirlah dia' hlm. 87-113
6. 'Pelarian yang tak dicari' hlm. 115-144;
7. 'Hidup yang tak diharapkan' hlm. 145-178;
8. 'Hadiah kawin' hlm. 179-224;
9. 'Anak haram' hlm. 225-262;
10. 'Dia yang menyerah' hlm. 263-340;
11. 'Yang hitam', hlm. 341-368.

1953 *Gulat di Djakarta*. Djakarta: Mimbar Penjiaran DUTA, 86 hlm.

1953 'Kapal gersang', *Zenith* 3.9: 550-6.

1953 'Tentang emansipasi buaya', *Zenith* 3.12: 722-30.

1954 *Korupsi*, 'ditjetak oleh: G.A. de Weille & Zn - Weesp untuk "Chattulistiwa"', 102 hlm. [tanpa tahun; terbit di Jakarta dalam *Indonesia* 5.4 (1954): 165-245, juga dipasarkan sebagai buku; terbitan kembali sebagai buku, Bukittinggi-Djakarta: Nusantara, 154 hlm.; cet. kedua 1961; cet. ketiga 1964].

1954 'Kalil, Siopas Kantor', *Kisah* 2.3: 85-90.

1955 *Midah – Simanis Bergigi Mas*. Bukittinggi-Djakarta: Nusantara, 111 hlm. [cet. kedua 1960].

1956 'Sunyisenyap di Siang Hidup', *Indonesia* 8.6 (Juni): 255-68.

1957 *Tjerita dari Djakarta, sekumpulan karikatur keadaan dan manusianja*. Djakarta: Grafica, 197 hlm.

Isinya:

1. 'Jongos + babu, sejarah keluarga yang sangat panjang' hlm. 5-18 [juga dalam *Tjerita Revolusi*, cet. pertama];
2. 'Ikan-ikan yang terdampar' hlm. 19-44;
3. 'Berita dari Kebayoran' hlm. 45-59;
4. 'Rumah' hlm. 60-69;
5. 'Keguguran calon dramawan' hlm. 70-86;
6. 'Nyonya dokterhewan Suharko' hlm. 87-97;
7. 'Tanpa kemudian' hlm. 98-116;
8. 'Makhluk di belakang rumah' hlm. 117-126;
9. 'Maman dan dunianya' hlm. 127-137;
10. 'Kecapi' hlm. 138-147;
11. 'Biangkeladi' hlm. 149-163;
12. 'Gambir' hlm. 164-196.

1958 *Sekali Peristiwa di Banten Selatan*. Djakarta: Djawatan Pergerakan Tenaga, Kementerian Pekerdjaan Umum dan Tenaga. 1959 [cet. kedua 1963. Bukittinggi-Djakarta: Nusantara, 114 hlm.; digarap sebagai lakon drama oleh Dhalia dengan judul *Orang-Orang Baru dari Banten*. Djakarta: Bagian penerbitan Lekra 1959].

1958 'Yang Pesta dan Yang Tewas', *Zaman Baru* 21/22.

1965 'Paman Martil', dalam: *Jang tak terpadamkan* (kumpulan tjerita pendek), menjambut ulangtahun ke-45 PKI, Jakarta: Jajasan 'Pembaruan', hlm. 5-27.

1980 *Bumi Manusia* sebuah roman. Jakarta: Hasta Mitra, 328 hlm. [cet. kesatu Agustus 1980; cet. kedua September 1980 'dengan perbaikan teknis'; cet. ketiga Oktober 1980; cet. keempat November 1980; cet. kelima Februari 1981 'dengan perbaikan teknis dan redaksional' 354 hlm.; juga diterbitkan di Malaysia].

1980 *Anak Semua Bangsa*, sebuah roman. Jakarta: Hasta Mitra, 353 hlm. [juga diterbitkan di Malaysia].

1985 *Jejak Langkah*. Jakarta: Hasta Mitra, 464 hlm. [juga diterbitkan di Malaysia].

1987 *Gadis Pantai*. Jakarta: Hasta Mitra, viii + 189 hlm. [juga diterbitkan di Malaysia].

1988 *Rumah Kaca*, sebuah roman sejarah. Jakarta: Hasta Mitra, 359 hlm. [juga diterbitkan di Malaysia].

1995 *Arus Balik*, sebuah roman sejarah. Jakarta: Hasta Mitra, xii + 752 hlm. + xiii-xx [beberapa kali diulang cetak].

B. *Karya non-fiksi: esai, karangan kritis, catatan otobiografi, surat terbuka, wawancara, terjemahan*

Catatan: Daftar ini tidak memberi survai karya Pramoedya yang lengkap; hanya tulisan yang disebut dan/atau dimanfaatkan dalam buku ini tercantum. Untuk data yang lebih lengkap lihat Pramoedya Ananta Toer, *Katalog* (1986); Teeuw (1979); Scherer (1981); Teodoro (1989).

1950 John Steinbeck, *Tikus dan Manusia*, terjemahan Pramoedya Ananta Toer. Djakarta: Pembangunan [terjemahan *Of Mice and Men*].

1950 Leo Tolstoi, *Kembali pada Tjinta dan Kasihmu*, terjemahan Pramoedya Ananta Toer. Jakarta: Balai Pustaka [dari Belanda *Huwelijksgeluk*].

1953 'Prof. Dr. Wertheim tentang: Kesusasteraan Indonesia Modern. Kegagalan Kesusasteraan Modern Indonesia', *SIASAT Gelanggang Cahier Seni dan Sastera*, 15 November [sebelumnya dalam *Pemandangan* 26 oktober; juga dalam *Medan Bahasa* 3.11; diulang cetak dalam *Lentera* 20 Maret 1965].

1953 'Offensif Kesusasteraan, H.B. Jassin sudah lama mati sebelum gantung-diri', *Pudjangga Baru* 14.8: 234-239.

1956 *Ibunda*, karja utama Maxim Gorki. Djakarta: Jajasan "Pembaruan", 399 hlm. [judul asli: *Matj*; terjemahan berdasarkan gabungan terjemahan Inggris dan Belanda; pada hlm. 399 tercantum: 'Diterdjemahkan di Djakarta, iii-iv-v-1955'].

1956 'Ke Arah Sastra yang Revolusioner', *Star Weekly* 29 Des..

1957 'Balai Pustaka Harum Namanya di Dunia Internasional-dahulu. Kini hampir-hampir tak bernyawa lagi', *Star Weekly* 9 Febr.

1957 'Balai Pustaka di Alam Kemerdekaan', *Star Weekly* 16 Febr.

1959 *Pramoedya Ananta Toer* [catatan otobiografi, ditulis atas permintaan A. Teeuw, dengan bibliografi singkat, bertanggal Februari 1959, 6 hlm.; dikutip sebagai *Catatan (1959)*. Catatan ini disusun dalam bentuk persona ketiga].

1960 *Hoa Kiau di Indonesia*. Djakarta: Bintang Press, viii + 200 hlm.

1962 *Panggil Aku Kartini Saja - Djepara, 25 mei 1899, Sebuah Pengantar pada Kartini*. Bukittinggi-Djakarta: Nusantara, 2 jilid. xvi + 170 dan xvi + 199 hlm. [kata sambutan dari Hurustiati Subandrio; tiga jilid berikut konon hilang].

1962 'Yang Harus Dibabat dan Harus Dibangun', 4 karangan, *Lentera, Bintang Timur* 10 Ag. - 12 Okt.

1962 *Memoar – Hikajat Sebuah Nama* [pandangan dan refleksi tentang nama P.A.T.; 20 hlm.].

1963 'Bagaimana Kisah Dikibarkannya Humanisme Universal', 8 karangan, *Lentera, Bintang Timur* 11 April - 23 Juni.

1963 'Lapuran Tentang Pengajaran Sastra', 10 karangan, *Lentera, Bintang Timur* 28 April - 14 Juli.

1963 'Sebuah Memoar: Penjara Cipinang', 3 fragmen, *Bintang Timur* 28 April, 5 dan 12 Mei.

1963 'Sastra Asimilatif: Sastra Pra-Indonesia', 2 karangan, *Lentera, Bintang Timur* 24 Nov dan 1 Des.

1963 *Realisme-Sosialis dan Sastra Indonesia* (sebuah peninjauan sosial). Prasaran dihadapan Seminar Fakultas Sastra, Universitas Indonesia, pada tanggal 26 Djan. 1963 [dikutip dari ketikan kembali, Juni 1980, 151 hlm. kecil].

1963 *Surat Penutup Tahun 1963, untuk H.B. Jassin*, 12 hlm. [teks ketikan, tidak diterbitkan].

1963-4 'Basa Indonesia Sebagai Basa Revolusi Indonesia', 11 karangan, *Lentera, Bintang Timur* 22 Sept. - 5 April.

1965 'Sekali Lagi Tentang Pengajaran Sastra', 6 karangan, *Lentera, Bintang Timur* 18 April - 23 Mei.

1965 'Tahun 1965 Tahun Pembabatan Total', *Lentera, Bintang Timur* 9 Mei.

1981 *Karya Tulis. Larangan & penghancuran*, 30 augustus, 12 hlm. [stensilan, tidak diterbitkan; dalam lampiran ditambahkan tembusan daftar 33 buku Pramoedya di Buru, serta keterangan yang ditandatangani oleh kapitan Herriono tentang naskah yang 'akan diperiksakan kepada atasan Kapten H.A. Herriono', bertanggal 30-12-1979].

1981 'Gesprekken met Pramoedya Ananta Toer' [percakapan dengan P.A.T.] oleh Phil Kalpana dan Ellis Elburg, *Bzzletin* [majalah Belanda, Den Haag] 10:88: 34-38 [dikutip dengan rujukan *Gesprekken*].

1981 'Sikap dan peranan kaum intelektual di dunia ketiga, khususnya Indonesia', *Indokumenta*, Leiden 1981/05 [ceramah diberikan 24 September 1981 pada Fakultas Ilmu-Ilmu Sosial U.I. Juga disajikan sebagai sumbangan untuk *Seminar Modernisasi dan Keperibadian Budaya-Bangsa*. Persatuan Sains Sosial Malaysia. Universiti Malaya 10-12 jan. 1983, 14 hlm.; diterbitkan lagi dalam Usman Awang dan Pramoedya Ananta Toer, *Peranan intelektual*, Petaling Jaya [Malaysia], INSAN: 16-25].

1982 *Tempo Doeloe. Antologi Sastra Pra-Indonesia*. Jakarta: Hasta Mitra, 347 halaman.

1983 Catatan otobiografis singkat, dengan bibliografi dan daftar sejumlah tanggapan atas karya Pramoedya, bertanggal 9 juli 1983, 7 hlm. [dikutip sebagai *Catatan* 2].

1984 'Perburuan & Keluarga Gerilja', dalam *Proses Kreatif. Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang*, jilid II, ed. Pamusuk Eneste. Jakarta: Gramedia: 51-70.

1985 *Sang Pemula dan Karya-Karya Non-Fiksi (jurnalistik) - Fiksi (cerpen/novel) R.M. Tirto Adhi Soerjo.* Jakarta: Hasta Mitra, xiv+418 hlm.

1985 *Surat kepada Keith Foulcher*, 22 hlm. [stensilan, tanggapan atas surat terbuka Achdiat K. Mihardja kepada temannya di Australia].

1986 *Katalog Publikasi oleh & tentang Pramoedya Ananta Toer 1947-1986*, 144 hlm. kecil [stensilan, tak bertanggal dan halaman tak bernomor; daftar sangat panjang diurut secara kronologi, tentang terbitan dari dan tentang P.A.T., khususnya banyak karangan suratkabar dalam negeri dan luar negeri; data terakhir bertanggal 4 februari 1986].

1986 'Multatuli, een herinnering' [M., kenang-kenangan], *Onze Wereld* [majalah Belanda] November: 6-8 [dikutip sebagai *Multatuli*].

1987 H. Mukti, *Hikayat Siti Mariah*, editor: Pramoedya Ananta Toer. Jakarta: Hasta Mitra, xliv + 305 hlm. [Kata Pengantar oleh P.A.T.; beberapa kali diulang cetak].

1988 *Surat Jawaban kepada Yth. Redaksi Suara Pembaruan dan H. Rosihan Anwar*, Jakarta 4 Mei, 18 hlm. [tanggapan yang tidak diterbitkan atas surat Rosihan Anwar dalam *S.B.* 29 April 1988, disusul oleh *Sebuah Laporan kronologis berdasarkan dokumentasi pribadi yang tersedia*, dengan bermacam-macam dokumentasi sehubungan dengan penerbitan *Rumah Kaca*; pada halaman judul tercantum: *Tembusan: Untuk siapa saja yang punya perhatian*].

1991 *Lied van een Stomme, Brieven van Buru*. Uit het Indonesisch vertaald door Angela Rookmaaker en Alfred van der Helm. Manus Amici/Het Wereldvenster, 316 hlm. [terjemahan dari yang asli *Nyanyi Tunggal Seorang Bisu, catatan-catatan pribadi P.A.T. dari tahanan Pulau Buru*; dikutip sebagai *Brieven*; rujukan pada halaman buku Belanda, tetapi kutipannya diambil dari teks Indonesia yang belum diterbitkan!].

1992 'Maaf, atas nama pengalaman', 15 hlm. [ditulis untuk kumpulan karangan dalam bahasa Belanda *Het kantelend wereldbeeld*; terjemahan oleh Henk Maier sebagian terbit juga dalam harian *NRC-Handelsblad* 13-3-1992].

1992 'Pengalaman dengan Belanda, negeri dan orangnya', 5 hlm. [terbit di mana? dikutip dari fotokopi].

1992 *Wawancara Pramoedya Ananta Toer kepada Kees Snoek* [transkripsi kaset berdasar video-film IKON, dipertunjukkan di Tropenmuseum Amsterdam 20 September 1991, lalu di televisi Belanda; terjemahan Belanda diterbitkan dalam Boef, August Hans den en Kees Snoek 1992; dikutip sebagai *Wawancara*].

1992 *Biodata* [stensilan; terdiri atas dua bagian: 'Biodata' hlm. 1-14; Studies and Reviews, 1951 - Mei 1986' hlm. 15-33].

1992 'De Kinderdief in een Rode Auto. Ervaringen met Nederland als Staat en Volk', *Eindhovens Dagblad*, 10 Maret [khusus ditulis untuk suratkabar Belanda].

1994 'Saya Sudah Tutup Buku Dengan Kekuasaan Ini', wawancara *Hayam-wuruk* ix.1.

1995 *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu*, Catatan-Catatan dari P. Buru. Jakarta: Lentera, ix + 319 hlm. [+ vi hlm., catatan penutup penyunting; terbit pada kesempatan hari ulung tahun ke-70 penulis, 6 Februari].

1995 *Sastra, Sensor dan Negara: Seberapa Jauhkah Bahaya Novel?* [Teks Indonesia ceramah yang diucapkan atas nama P.A.T. pada kesempatan penyerahan Hadiah Magsaysay, 4 September; teks Inggerisnya berjudul: 'Literature, Censorship, dan the State; How Dangerous are Stories?'].

1996 *Jalan Raya Pos, De Groote Postweg*, een film van Bernie IJdis met Pramoedya Ananta Toer [film dokumenter, dengan esai tentang sejarah Jalan Raya Pos yang ditulis dan dibacakan oleh P.A.T. dan dengan petikan-petikan riwayat hidupnya].

II. Daftar Pustaka karya lain yang dimanfaatkan

Abdoel Moeis

1928 *Salah Asoehan*. Djakarta: Balai Poestaka No. 818 [sering diulang cetak].

Abdul Chaer

1976 *Kamus Dialek Melayu Jakarta – Bahasa Indonesia*, dengan Kata Pengantar oleh Harimurti Kridalaksana. Jakarta / Ende, Flores: Nusa Indah.

Abel, Ben

1996 'Beholding a landmark of guilt: Early 1960's Pramoedya and the current regime', dalam: *Pramoedya Ananta Toer and His Works*, Annual Meeting of the Association for Asian Studies, Honolulu Hawaii, April 11: 12-25.

Adhy Asmara

1981 *Analisa Ringan Roman Karya Pulau Buru 'Bumi Manusia' P.A.T.*. Yogyakarta: C.V. Nurcahaya [kumpulan kupasan *Bumi Manusia*].

Anand Haridas, Swami, lihat Aveling, Harry.

Anderson, Benedict R. O'G.

1961 *Some Aspects of Indonesian Politics Under the Japanese Occupation*. Interim Reports Series, Modern Indonesia Project, Ithaca, N.Y.: Cornell University, Southeast Asia Program, Department of Far Eastern Studies.

1972 *Java in a Time of Revolution. Occupation and Resistance 1944-1946*. Ithaca / London: Cornell University Press.

1989 'Reading "Revenge" by Pramoedya Ananta Toer (1978-1982)', dalam Becker, 1989: 13-94.

1990 *Language and Power. Exploring Political Cultures in Indonesia.* Ithaca and London: Cornell University Press.

Armijn Pane

1940 *Belenggoe* [terbitan istimewa dari] *Poedjangga Baroe* Nomor 7 [sering diulang cetak].

Arswendo Atmowiloto

1986 *Canting,* sebuah Roman Keluarga. Jakarta: Gramedia.

Aveling, Harry

1969 'The thorny rose: the avoidance of passion in modern Indonesian literature', *Indonesia* 7: 67-76 [terjemahan Indonesia *Horison* 4.10: 292-5, dengan komentar Shahnon Ahmad].

1975 lihat di bawah, Pramoedya Ananta Toer 1975.

1976 *From Surabaya to Armageddon, Indonesian Short Stories,* edited and translated by [...]. Singapore etc.: Heinemann.

1981 'War, national liberation and Indonesian literature', dalam *Society and the Writer: Essays on Literature in Modern Asia,* ed. by Wang Gungwu, M. Guerrero & D. Marr. Canberra: Research School of Pacific Studies, The Australian National University, hlm. 77-91 [pengarang memakai nama Swami Anand Haridas].

1986 *Crossing the Border: Five Indonesian Short Stories by Danarto and Pramoedya Ananta Toer,* translated and with an introduction. Working Papers Centre of Southeast Asian Studies, Clayton, Victoria: Monash University.

Bal, Mieke

1980 *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie.* Muiderberg: Coutinho [cet. kedua].

Bardslay, Alex

1996 'Pramoedya: Autodidact and *Tokoh Haram*', dalam: *Pramoedya Ananta Toer and His Works,* Annual Meeting of the Association for Asian Studies, Honolulu Hawaii, April 11: 2-11.

Becker, A.L., ed.

1989 *Writing on the Tongue.* Ann Arbor, Mich.: Center for South and Southeast Asian Studies, University of Michigan.

Berg, C.C.

1962 *Het Rijk van de vijfvoudige Buddha.* Verhandelingen Kon. Ned. Akademie van Wetenschappen, Nieuwe Reeks 69.1, Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.

Boef, August Hans den / Kees Snoek

[1992] *Pramoedya Ananta Toer,* Essay and Interview. De Geus/Manus Amici/NOVIB, 63 hlm. [lihat juga *Wawancara,* di atas].

Cribb, Robert (ed.)

1990 *The Indonesian Killings of 1965-1966. Studies from Java and Bali.* Monash Papers on Southeast Asia - No. 21, Clayton, Victoria: Monash Uni-

versity, Centre of Southeast Asian Studies.
Cultureel Nieuws Indonesië
1953 Majalah yang diterbitkan oleh *Sticusa* [*Stichting voor Culturele Samenwerking*], Amsterdam, nomor 30 [nomor ini seluruhnya tentang Simposium Sastra Indonesia Modern, dengan sejumlah makalah dan kesan-kesan].
De awarnana (Nâgarakrtâgama) by Mpu Prapanca
1995 [translated by] Stuart Robson. Leiden: KITLV Press.
Djajadiningrat, Hoesein,
1913 *Critische Beschouwing van de Sadjarah Banten. Bijdrage ter Kenschetsing van de Javaansche Geschiedschrijving*. Academisch proefschrift [..] Rijksuniversiteit Leiden, Haarlem: Joh. Enschedé [disertasi Universitas Leiden].
Djojopoespito, Soewarsih
1940 *Buiten het Gareel, Een Indonesische Roman*, dengan kata pengantar E. du Perron. Utrecht: W. de Haan. [cet. kedua 1946, Utrecht: W. de Haan/Amsterdam: "Vrij Nederland"; cet. ketiga, dengan kata pengantar E. du Perron dan kata penutup Gerard Termorshuizen 1986. 's-Gravenhage: Nijgh & van Ditmar].
Eneste, Pamusuk
1984 lihat Pramoedya 1984 di atas.
Errington, J. Joseph
1989 'To know oneself in troubled times: Ronggawarsita's *Serat kala tidha*', dalam: Becker, 1989: 95-138.
Feith, Herbert
1962 *The Decline of Constitutional Democracy in Indonesia*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
Foulcher, Keith
1969 'A Survey of Events Surrounding "Manikebu": the struggle for cultural and intellectual freedom in Indonesian literature', *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 125: 429-65.
1981 '*Bumi Manusia* and *Anak Semua Bangsa*: Pramoedya Ananta Toer enters the 1980s'. *Indonesia* 32: 1-15.
1986 *Social Commitment in Literature and the Arts: the Indonesian 'Institute of People's Culture' 1950-1965*. Clayton, Victoria: Centre of Southeast Asian Studies, Monash University.
1993a 'The early fiction of Pramoedya Ananta Toer', dalam D.M. Roskies, ed., *Text/politics in Island Southeast Asia: Essays in interpretation*. Ohio University Center for International Studies. Southeast Asia Series Number 9, Athens, Ohio, hlm. 191-220.
1993b 'Literature, cultural politics and the Indonesian revolution', dalam Roskies [lihat 1993a].

1993c 'Postmodernism or the Question of History: Some Trends in Indonesian Fiction Since 1965', dalam: V. Hooker (ed.), *Culture and Society in New Order Indonesia.*

1994 *"The Manifesto is not dead": Indonesian literary politics thirty years on.* Working Paper No. 87. The Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, Clayton, Victoria.

Geertz, Clifford

1960 *The Religion of Java.* London: The Free Press of Glencoe [sering diulang cetak].

Goenawan Mohamad

1980 *Seks, Sastra, Kita.* Jakarta: Sinar Harapan.

1988a 'Peristiwa "Manikebu": Kesusastraan Indonesia dan Politik di Tahun 1960-an', Bagian *Refleksi,* Majalah *Tempo,* Mei, 32 hlm.

1988b *The "Cultural Manifesto" Affair: Literature and Politics in Indonesia in the 1960s, A Signatory's View.* Working Paper No. 45. The Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, Clayton, Victoria.

1993 'Tepiskan Racun Kecurigaan', wawancara dalam *DeTIK* 32, 19 Oktober.

Graaf, H.J. de

1952 'Tomé Pires "Suma Oriental" en het tijdperk van godsdienstovergang op Java', *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 108: 132-171.

Grijns, C.D.

1991 *Jakarta Malay. A Multidimensional Approach to Spatial Variation,* 2 jilid. Leiden: KITLV Press [= disertasi Universitas Leiden].

Hatley, Barbara,

1980 'Blora Revisited', *Indonesia* 30:1-16.

1975 *A Heap of Ashes,* lihat di bawah Pramoedya Ananta Toer 1975.

Heinschke, Martina

1993 *Angkatan 45, Literaturkonzeptionen im gesellschaftspolitischen Kontext. Zur Funktionsbestimmung von Literatur im postkolonialen Indonesien.* Berlin/Hamburg: Dietrich Reimer.

Hellwig, C.M.S. [Tineke]

1994 *In the Shadow of Change. Images of Women in Indonesian Literature.* Center for Southeast Asian Studies, Monograph No. 35, University of California at Berkeley [Versi awal *Kodrat Wanita, Vrouwbeelden in Indonesische Romans.* 1990. Disertasi Universitas Leiden].

1994 *Adjustment and Discontent, Representations of Women in The Dutch East Indies.* Windsor, Ontario: Netherlandic Press.

Hering, Bob [ed.]

1995 *Pramoedya Ananta Toer 70 Tahun,* essays to honour Pramoedya Ananta Toer's 70th year. Edisi Sastra Kabar Seberang, Sulatin Maphilindo 24/25.

Heuken, A.
1982 *Historical Sites of Jakarta*. Jakarta: Cipta Loka Caraka [cet. kedua 1983].
Initiatiefkomitee Pramoedya [penyusun]
1981 *Pramoedya Ananta Toer, Mens & Schrijver*. Amsterdam: Manus Amici [karangan W.F. Wertheim, Henk Maier dan lain-lain, juga oleh Pramoedya sendiri].
Ismail, Yahaya
1972 *Pertumbuhan, Perkembangan dan Kejatuhan Lekra di Indonesia (satu tinjauan dari aspek sosio-budaya)*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, Kementerian Pelajaran Malaysia.
Jassin, H.B.
1952 'Humanisme Universil', dalam *Beberapa Paham Angkatan '45*, himpunan Aoh K. Hadimadja. Djakarta: Tintamas, hlm. 102-107 [Diterbitkan kembali dalam H.B. Jassin, *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei*. Djakarta: Gunung Agung 1967, hlm. 30-33].
1953 'Selamat Tinggal Tahun 52', *Zenith* 3.2.66-77.
Johns, Anthony H.
1963 'Pramudya Ananta Tur. The Writer as Outsider: an Indonesian Example', *Meanjin*, pt. 2: 354-63 [diterbitkan kembali dalam Johns 1979 hlm. 96-108].
1979 *Cultural Options and the Role of Tradition. A Collection of Essays on Modern Indonesian and Malaysian Literature*. Canberra: Faculty of Asian Studies in association with the Australian National University Press.
Kahin, George M.
1952 *Nationalism and Revolution in Indonesia*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
Kartini, Raden Adjeng
1976 *Door Duisternis tot Licht. Gedachten over en voor het Javaanse Volk van Raden Adjeng Kartini*, verzameld door Mr. J.H. Abendanon, naar de 4de druk herzien, uitgebreid en ingeleid door Elisabeth Allard. Amsterdam: Gé Nabrink [Surat-surat Kartini, edisi Belanda pertama 1911; dalam buku ini kutipan diambil dari terjemahan Indonesia oleh Sulastin Sutrisno, *Surat-Surat Kartini, Renungan Tentang dan Untuk Bangsanya*. Jakarta: Djambatan 1979, cet. kedua 1981].
Kayam, Umar
1975 *Sri Sumarah dan Bawuk*. Jakarta: Pustaka Jaya [terbitan baru yang diperluas: *Sri Sumarah dan cerita pendek lainnya*. Jakarta: Pustaka Jaya, 1986].
1992 *Para Priyayi*, sebuah novel. Jakarta: Grafiti.
Koentjaraningrat
1985 *Javanese Culture*. Singapore / Oxford / New York: Oxford University Press.

Koesalah Soebagyo Toer
1995 *Mastoer Bapak Kita 5 Januari 1896 - 25 Mei 1950*. Riwayat hidup singkat untuk peringatan ulang tahun keseratus Bapak Mastoer, yang diselenggarakan tanggal 7 Januari 1996 di tempat kediaman Pramoedya Ananta Toer, Jalan Multikarya II/26, Utan Kayu, Jakarta Timur, Depok [ketikan], 53 + 2 + 6 hlm.

Koesasi, B.
1992 *Lenong dan Si Pitung*. Working Paper 73. The Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, Clayton, Victoria.

Kousbroek, Rudy
1981 'Pramoedya en de wolven van Gubbio', *NRC-Handelsblad* 26 okt.
1991 'Geen wereld zonder noodlot. Het idealistisch verleden van Pramoedya Ananta Toer', *NRC-Handelsblad* 4 okt.

Krom, N.J.
1931 *Hindoe-Javaansche Geschiedenis*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff [edisi kedua, diperbaiki].

Lev, Daniel S.
1966 *The Transition to Guided Democracy: Indonesian Politics 1957-1959*. Ithaca, N.Y.: Modern Indonesia Project, Southeast Asia Program, Cornell University (Monograph Series).

Linus Suryadi AG
1981 *Pengakuan Pariyem, Dunia Batin Seorang Wanita Jawa*. Jakarta: Sinar Harapan.

Lombard, Denys
1990 *Le Carrefour Javanais, Essai d'Histoire Globale*, 3 jilid. Paris: Éditions de l'Éole des Hautes Études en Sciences Sociales.

Luxemburg, Jan van, Mieke Bal, Willem Weststeijn
1982 *Inleiding in de Literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dick Countinho [cet. kedua].

Mackie, J.A.C. [ed.]
1976 *The Chinese in Indonesia*, five essays ed. by [....] Melbourne dst.: Nelson.

Maier, H[enk M.J.]
1982 'The failure of a hero; an analysis of Pramudya Ananta Tur's short story "Sunat"', *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 138: 317-345.
1983 'De Lekra: angst voor verstarring', *De Gids* 146, 8/9: 685-95.
1990 '"Ik praat hier in mijn eigen vaderland". De retorica van de Generatie van `45 in Indonesia', dalam: *Het Beeld van de Vreemdeling in Westerse en Niet-Westerse Literatuur*, [disunting oleh] W.L. Idema, P.H. Schrijvers en P.J. Smith. Baarn: Ambo, hlm. 222-238.

Mandal, Sumit K.
1996 'Strangers Who Are Not Foreign. Pramoedya's disturbing language

on the Chinese of Indonesia', dalam: *Pramoedya Ananta Toer and his works*, Annual Meeting of the Association for Asian Studies, Honolulu Hawaii, April 11: 56-73.

Mangunwijaya, Y.B.
1981 *Burung-Burung Manyar*, sebuah roman. Jakarta: Djambatan.

Moeljanto, D.S. dan Taufiq Ismail
1995 *Prahara Budaya, kilas-balik ofensif Lekra/PKI dkk.* (kumpulan dokumen pergolakan sejarah). Jakarta: Mizan Pustaka & Republika.

Mohamad, lihat Goenawan.

Mozingo, David
1976 *Chinese Policy towards Indonesia 1949-1967*. Ithaca / London: Cornell University Press.

Nagarakertagama
1960-3 Th. G. Th. Pigeaud, *Java in the Fourteenth Century, a study in cultural history*. [...] KITLV. The Hague: Martinus Nijhoff, 5 jilid. [lihat juga *De awarnana*.]

Nagazumi, Akira
1972 *The Dawn of Indonesian Nationalism: The Early Years of Budi Utomo.* Tokyo: Institute of Developing Economies.

Nasution, A.H.
1976-82 *Sekitar Perang Kemerdekaan Indonesia*, 11 jilid. Bandung: Penerbit Angkasa [khususnya Vol. 2: *Diplomasi atau Bertempur*; Vol. 3: *Diplomasi sambil Bertempur*, 1972].

Niel, Robert Van
1960 *The Emergence of the Modern Indonesian Elite*. 's-Gravenhage and Bandung: W. van Hoeve [diulang cetak KITLV Press 1984].

Nugroho Notosusanto
1966 *Hudjan Kepagian*. Kumpulan Tjerita Pendek. Djakarta: Balai Pustaka [cet. pertama 1958].

Pararaton
1920 *Pararaton of het Boek der Koningen van Tumapel en van Majapahit* [disunting dan ditafsirkan oleh J.L.A. Brandes; edisi kedua oleh N.J. Krom]. Verhandelingen van het Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, Jilid 62.1.

Petrus Bloemberger, J.Th.
1931 *De Nationalistische Beweging in Nederlandsch-Indië*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink.
1935 *De Communistische Beweging in Nederlandsch-Indië* [2nd rev. edition]. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink.

Pigeaud, Theodore G.Th. and H.J. de Graaf
1974 *De Eerste Moslimse Vorstendommen op Java. Studiën over de staatkundige geschiedenis van de 15de en 16de eeuw*. Verhandelingen KITLV 69. The Hague: Martinus Nijhoff [sekarang KITLV Press Leiden].

1976 *Islamic States in Java 1500-1700. A summary, Bibliography and Index.* Verhandelingen KITLV 70. The Hague: Martinus Nijhoff [sekarang KITLV Press Leiden].

Pires, Tomé
1944*The Suma Oriental of — An Account of the East, from the Red Sea to Japan, Written in Malacca and India in 1512-1515 and The Book of Francisco Rodrigues* [...] , translated from the Portugese MS. in the Bibliothèque de la Chambre des Députés, Paris, and edited by Armando Cortesão. London, dicetak untuk Hakluyt Society, 2 jilid.

Pluvier, J.M.
1953 *Overzicht van de Ontwikkeling der Nationalistische Beweging in Indonesië in de Jaren 1930 tot 1942.* 's-Gravenhage, Bandung: W. van Hoeve [disertasi Universitas Amsterdam].

Poeze, Harry A.
1986 *In het Land van de Overheerser, I Indonesiërs in Nederland 1600-1950* [with contributions by Cees van Dijk and Inge van der Meulen), Verhandelingen KITLV 100. Dordrecht/Cinnaminson: Foris [sekarang Leiden: KITLV Press].

Pramoedya Ananta Toer
1975 *A Heap of Ashes,* edited and translated from Indonesian by Harry Aveling. St. Lucia, Q.: University of Queensland Press.

Quinn, George
1992 *The Novel in Javanese. Aspects of its Social and Literary Character.* Verhandelingen KITLV 148. Leiden: KITLV Press.

Rangkuti, Bahrum
1963 *Pramoedya Ananta Toer dan karja seninja.* Djakarta: Gunung Agung.

Ricklefs, M.C.
1981 *A History of Modern Indonesia c. 1300 to the Present.* Macmillan Asian Histories Series. London and Basingstroke: Macmillan.

Salmon, Claudine
1981 *Literature in Malay by the Chinese of Indonesia, A Provisional Annotated Bibliography.* Etudes Insulindiennes-Archipel: 3. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Saroyan, William
1945 *The Human Comedy.* New York, N.Y.: Pocket Books [1st ed. 1943].

Sartono Kartodirdjo, A. Sudewo, Suhardjo Hatmosuprobo
1987 *Perkembangan Peradaban Priyayi.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Shackford-Bradley, Julie
1996 'The Margins of Masculinity: Mapping Gender in Pramoedya's *Karya Pulau Buru*', dalam: *Pramoedya Ananta Toer and His Works,* Annual Meeting of the Association for Asian Studies, Honolulu Hawaii, April 11: 26-55.

Scherer, Savitri Prastiti
1981 *From Culture to Politics. The Writings of Pramoedya Ananta Toer.* Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy, Canberra, Australian National University [unpublished].
1981b 'From Culture to Politics: the Development of Class Consciousness in Pramoedya Ananta Toer's Writings', dalam: *Society and the Writer: Essays on Literature in Modern Asia,* ed. by Wang Gungwu, M. Guerrero & D. Marr. Canberra: Research School of Pacific Studies, Australian National University, hlm. 239-260.
Shiraishi, Takashi
1987 'Reading Pramoedya Ananta Toer's *Sang Pemula* [The Pioneer]', *Indonesia* 44: 129-39.
1990 *An Age in Motion. Popular Radicalism in Java 1912-1926.* Ithaca and London: Cornell University Press.
Siegel, J.
1977 'Pramoedya's "Things Vanished", with a Commentary', *Glyph* 1: 67-99.
Siregar, Bakri
1964 *Sedjarah Sastera Indonesia Modern,* jilid I. Djakarta: Akademi Sastera dan Bahasa "Multatuli", 152 hlm.
Steinbeck, John
1992 *Of Mice and Men.* New York: Penguin Books [1st ed. 1937].
Sticusa Jaarboek
1952 [Buku Tahunan Sticusa, disunting Prof. dr. G.H. van der Kolff]. Amsterdam: Stichting voor Culturele Samenwerking tussen Nederland, Indonesië, Suriname en de Nederlandse Antillen.
Sutherland, Heather
1979 *The Making of a Bureaucratic Elite. The Colonial Transformation of the Javanese Priyayi.* Singapore, etc.: Heinemann.
Takdir Alisjahbana, St.
1970/1 *Grotta Azzurra, Kisah Chinta dan Chita,* 3 jilid. [Kuala Lumpur:] Dian Rakjat.
1978 *Kalah dan Menang.* [Jakarta:] Dian Rakyat.
Tan Boen Kim
1916 *Sair Nona Fientje de Feniks dan sekalian ia poenja korban jang benar terdjadi di Betawi antara taon 1912-1915.* Batavia: Kho Tjeng Bie.
Tanu Trh
1988 'Si Pitung Jagoan Betawi yang punya ilmu menghilang', dalam *Intisari Batavia. Kisah Jakarta Tempo Doeloe,* hlm. 27-31[aslinya dalam *Intisari* April 1971].
Taufik Effendi Muluk dan Sutarjo
1979 *Beberapa Kumpulan Cerita Epos Betawi* [cukilan dari cerita rakyat Betawi]. Jakarta: Dinas Museum & Sejarah, Pemerintah DKI.